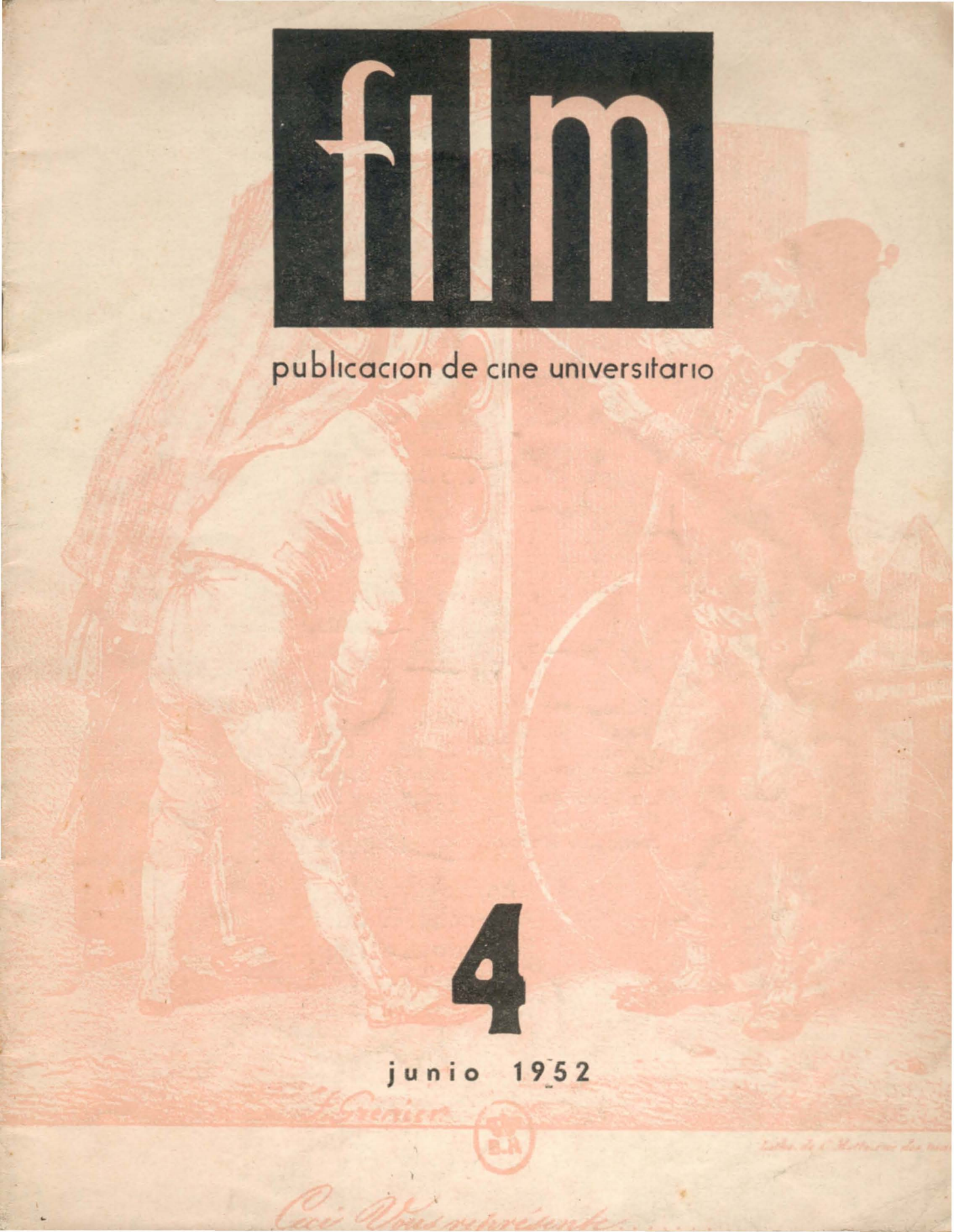
film

publicacion de cine universitario



4

junio 1952

el gran CINE PLAZA

tiene el honor de anunciar entre sus próximos estrenos, la obra cumbre de la cinematografía europea:

LES SEPT PECHES CAPITAUX

LOS SIETE PECADOS CAPITALES

co-producción franco-italiana realizada por las figuras más prestigiosas del cine moderno:

Roberto Rossellini
Claude Autant-Lara
Yves Allegret
Carlo Rim
Eduardo De Filippo
Georges Lacombe
Jean Dreville

brillantemente interpretada por un elenco multiestelar:

Michele Morgan
Gerard Philipe
Viviane Romance
Frank Villard
Isa Miranda
Henri Vidal
Francoise Rosay
Noel-Noel
Andree Debar
Claudine Dupuis
Jean Debucourt
Jacqueline Plessis
Orfeo Tamburi
Paolo Stoppa

según libretos y diálogos de los consagrados:

Charles Spaak
Aurenche & Bost
Eduardo De Filippo
Rene Wheeler
Roberto Rossellini
Diego Fabbri
Carlo Rim
Leo Joannon
Lana Ferri
Turi Vasile

film

cuatro

4 JUNIO 1952

cine universitario

publicación de

dirección H. Alsina Thevenet, Jaime Francisco Botet.

consejo de redacción Jorge A. Arteaga, Gastón Blanco Pongibove, Walter Dassori Barthet, Antonio Larreta, Julio L. Moreno, Julio Ponce de León, Hugo Rocha, E. Rodríguez Monegal, Giselda Zani.

corresponsales Nicolás Mancera (Argentina).

administrador Manfredo A. Cikato (redactor responsable).

en este número

2 lewis milestone
3 el cine en el mundo
6 post guerra: vivirás tu vida
9 polémica: directores versus libretistas
20 cine universitario: cartelera de junio
21 una obra excepcional: la señorita julia
25 el rebelde
26 presentación de norman mc laren
29 cine retrospectivo: vanidad
30 un film distinto: sinfonía de una vida
32 concurso film 4

FILM es publicada mensualmente por CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY, cine-club con sede en Colonia 1176, Montevideo, Uruguay. El ejemplar se vende a $ 0,30 al público, en Montevideo, y a $ 0,40 en el Interior del país; el precio para socios de Cine Universitario es de $ 0,20. La suscripción anual cuesta $ 3,50 en Montevideo, y $ 4,00 en el Interior y Exterior del país. Todo el material publicado ha sido escrito especialmente para FILM, salvo mención expresa en contrario. Se autoriza su reproducción, con mención expresa de procedencia.

CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY BIBLIOTECA

todos los dibujos, salvo mención en contrario son de Hermenegildo Sabat.

milestone

lewis

all quiet on the western front
sin novedad en el frente

a walk in the sun
un paseo en el sol

halls of montezuma
hasta el último hombre

EN 1927 LEWIS MILESTONE FUE PREMIADO COMO director por la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood, por su labor en *Dos caballeros árabes* (Two Arabian Knights, con Louis Wolheim y William Boyd). En 1930 fué nuevamente premiado por *Sin novedad en el frente* (All Quiet on the Western Front), y la película fué distinguida como la mejor del año. Esa jerarquía, conseguida hace tantos años, pudo garantizar que Milestone fuera el dueño de su carrera posterior, pero aparentemente Hollywood no se lo permitió, y su mismo asentimiento a ser un subordinado cuestiona grandemente su personalidad artística. En los últimos veinte años filmó prácticamente cualquier cosa, con variedad de ambición y de desinterés, sin dedicarse peculiarmente a ningún género, sin dejar entrever algo más que meras pistas de un estilo. Como William A. Wellman, Frank Borzage, William Dieterle, Michael Curtiz y tanto otro, Milestone parece acatar a Hollywood, y está meramente a la orden, con toda su artesanía y todo su prestigio. Para delinear su personalidad, no servirá la lista de sus comedias: *Cantando se van las penas* (Hallelujah, I'm a Bum, 1933, con Al Jolson), *El capitán odia el mar* (The Captain Hates the Sea, 1934, con John Gilbert, Walter Connolly, Helen Vinson), *Paris en Primavera* (Paris in Spring, 1935, con Tullio Carminatti, Ida Lupino), *Todo vale* (Anything Goes, 1935, con Bing Crosby), *Luna de miel para tres* (Lucky Partners, 1940, con Ronald Colman, Ginger Rogers), *Mi vida con Carolina* (My Life with Caroline, 1941, con Ronald Colman, Anna Lee), *La verdad desnuda* (No Minor Vices, 1948, con Dana Andrews, Lilli Palmer, Louis Jourdan). En las tres últimas, y aun con la guerra en el medio, quiso emular el género de comedia para gente crecida, con sobreentendido y alusión al adulterio, que la libertad francesa se ha permitido como hábito, y que Hollywood mantiene en severa cuarentena. Pero sería un exceso ver en el promedio de esos títulos la afirmación de una rebeldía; en el mejor caso, sería una mano hábil para hacer sonreír. La lista de sus dramas, entretejida con la primera, incluye también el trabajo de encargo para Hollywood: *Lluvia* (Rain, 1932, con Joan Crawford y Walter Huston, sobre la obra de W. Somerset Maugham) o *El extraño amor de Martha Ivers* (Strange Love of M. I., 1946, con Bárbara Stanwyck, Kirk Douglas) o, peor, *Arco de triunfo* (Arch of Triumph, 1947, con Charles Boyer, Ingrid Bergman, Charles Laughton, sobre novela de Erich Mª Remarque). Pero en los dramas se nota en cambio una característica común: la de preferir ambientes duros, personajes bien definidos. Con un buen asunto Milestone parece un mejor director, una personalidad más nítida: Clifford Odets se lo dió en *El general murió al amanecer* (The General Died at Dawn, 1936, con Gary Cooper, Madeleine Carroll, Akim Tamiroff); John Steinbeck se lo dió en *La fuerza bruta* (Of Mice and Men, 1939, con Burgess Meredith, Lon Chaney, Jr.); no es casual que Milestone y Steinbeck hayan colaborado nuevamente en *The Red Pony* (1949, con Myrna Loy) no estrenada aún en Montevideo.

(All Quiet on the Western Front) EE. UU. 1928-29. Producción Universal. Director, Lewis Milestone. Libreto cinematográfico de Maxwell Anderson, Del Andrews, Lewis Milestone y George Abbott, sobre la novela homónima de Erich María Remarque. Fotografía, Arthur Edeson. Música, David Broekman. Montaje, Edgar Adams. ELENCO. Lew Ayres, Louis Wolheim, Slim Summerville, Raymond Griffith, John Wray, William Bakewell, Russell Gleason.

(A Walk in the Sun) EE. UU., 1945. Director y productor, Lewis Milestone. Libreto cinematográfico de Robert Rossen, sobre la novela homónima de Harry Brown. Fotografía, Russell Harlan. Música, Fredric Efrem Rich. Canción adicional de Earl Robinson, con letra de Millard Lampell. ELENCO. Dana Andrews, Richard Conte, Herbert Rudley, Sterling Holloway, George Tyne, John Ireland; Lloyd Bridges, Norman Lloyd, Richard Benedict, Huntz Hall.

(Halls of Montezuma) EE. UU., 1950. Producción 20th Century Fox. Director, Lewis Milestone. Productor, Robert Bassler. Libreto cinematográfico original de Michael Blankfort. Música, Sol Kaplan. Fotografía, Winton C. Hoch y Harry Jackson. Efectos fotográficos especiales, Fred Sersen. ELENCO: Richard Widmark, Walter Jack Palance, Reginald Gardiner, Robert Wagner, Karl Malden, Richard Hylton, Richard Boone, Skip Homeier, Don Hicks, Jack Webb, Bert Freed.

Entre la abundancia y la irregularidad de tan extensa producción, a veces despunta la calidad de un artesano, de un técnico, pero ninguna característica de Milestone es más rica que la aparente variación de su ideología, llevada desde el pacifismo de *Sin novedad en el frente*, 1930, al belicismo de *Hasta el último hombre* (Halls of Montezuma, 1950). Esos extremos, y sus pasos intermedios, dicen más sobre el director, sobre Hollywood, sobre la mentalidad occidental, que el dificultoso análisis de una lista de films.

Se ha apuntado que el pacifismo de *Sin novedad en el frente*, contra todo otro ulterior, era explícito y directo. La Primera Guerra Mundial aparece planteada como una consecuencia de la mentalidad prusiana, ante la que es ajeno el soldado que sufre en las trincheras. El film descansaba en algunos elaborados contrastes: los discursos patrioteros de la generación anterior contra la sordidez del frente, el lustre de la victoria prometida contra la lucha sucia por conseguir un mendrugo de pan, el odio que se pregona al enemigo contra el hecho cierto de que un azar de la lucha puede inspirar fraternidad hacia el soldado francés con cuyo cadáver se comparte un hoyo del frente. La gran fuerza del film era su sensación de que toda la guerra suponía un penoso desgaste de hombres, de felicidad, de riqueza, sin más pretexto que cubrir de gloria a una errónea generación de viejos pomposos. Cuando Milestone realizó el film, no le era necesario un especial pensamiento político, que ya le estaba dado por el pacifismo imperante en las manifestaciones del momento (Romain Rolland, Henri Barbusse, el éxito abrumador del mismo Remarque); por otra parte, era más fácil ser pacifista desde América teniendo como personajes a los soldados alemanes. Le fué necesaria en cambio, y la tuvo, una clara visión de los problemas que suponía el trasplantar y abreviar la novela, dar su mensaje reduciendo los discursos a que era tan afecto el incipiente cine sonoro de entonces. Una gran dosis de acción, con aptitud de montaje y de escenografía, fué parte de la contribución de Milestone, pero son más estimables algunos pasajes de simbolismo silencioso: las botas que se piden prestadas al camarada que ha perdido las piernas, la convivencia con el soldado enemigo, la mirada insatisfecha y hambrienta con que se perdura en las trincheras, la escena final en que la mano, por buscar una mariposa, denuncia al soldado y provoca el balazo fatal. Aun con los excesos de sentimentalina y de ocasional declamación, el film tuvo una virtud de laconismo, como si jugara un asunto en sus límites naturales, sabiendo que la sola representación

el cine en el mundo

ESTADOS UNIDOS

John Huston proyecta realizar un film sobre la vida del pintor francés Toulouse-Lautrec; José Ferrer sería el intérprete.

Elia Kazan, que ya abordara con éxito una obra de Tennessee Williams (**A Streetcar Named Desire**), adaptará otra: **Mississippi Woman**; la filmación será casi toda en exteriores, en el delta del gran río.

The Snows of Kilimanjaro, basada en un relato de Ernest Hemingway, es el nuevo film del director Henry King. Relata la historia de un escritor, herido mortalmente durante una cacería en los desiertos africanos, que recuerda momentos de su existencia en los que había afrontado la muerte. Es una producción de Darryl F. Zanuck, con Gregory Peck y Susan Hayward de intérpretes.

Las producciones más recientes de Hollywood incluyen:

Plymouth Adventure, en technicolor, producida por Dore Schary para Metro Goldwyn Mayer, con Clarence Brown de director y Spencer Tracy, Gene Tierney, Van Johnson y Leo Genn, como intérpretes.

Letter from the President, también de Metro, del realizador William A. Wellman. En el reparto aparecen Shelley Winters, Ricardo Montalban, Claire Trevor, Wendell Corey.

INGLATERRA

Uno de los acontecimientos más importantes en la industria cinematográfica inglesa, en los últimos meses, ha sido la disolución de la "Crown Film Unit". Esta organización oficial cumplió, desde 1940, una labor fundamental en el desarrollo del documental. Obras como **Man of the Light Ship** (1940), **Target for Tonight**, **Western Approaches** (1944) ilustran sobre la calidad de su producción. La preparación de técnicos, el descubrimiento de nuevos realizadores entrenados en sus estudios, dió impulso al mismo cine comercial inglés, contribuyendo a su mejor calidad y prestigio.

La disolución parece haber obedecido fundamentalmente a razones de orden económico.

de una abrumadora realidad física servía como alegato contra ella y contra sus causas. Una resistencia emocional hacia la guerra se unía allí con un reparo intelectualmente fundado contra ella; la ideología del mundo era pacifista en 1930, y al expresarla en un hecho artístico, novela o film, Remarque y Milestone la interpretaron en términos de sensibilidad individual, de vida destrozada, de drama tan singular como plural. El heroísmo, el patriotismo, la belleza de la victoria, eran afanosos engaños, y el film lo dijo así. En Alemania el film tuvo una particular recepción: los nazis, que todavía no habían alcanzado el poder, combatieron la exhibición soltando ratones en el cine de estreno; al segundo día soltaron víboras. No cambiaron el film.

En los años siguientes, los nazis hicieron cambiar muchas cosas. Hacia 1939, el cine americano, que solía ignorar el mundo de su alrededor, comenzó a defender en voz alta la democracia, y llegó al crescendo alrededor de 1944. En ese período Lew Ayres, protagonista de *Sin novedad en el frente*, mantuvo una convicción pacifista, y se negó a enrolarse para la lucha armada, con lo que perjudicó su carrera de actor, dificultosamente recomenzada hacia 1946. Pero el propio autor de *Sin novedad en el frente*, que había cedido al cine otras reiteraciones de su tema, tanto en *De regreso* (Road Back, 1937) como en *Tres camaradas* (Three Comrades, 1938), declaró que aunque la primera guerra no tenía un sentido, la segunda era sumamente sensata, y Remarque colaboró para el cine con su convicción antinazi, primero con su novela "Flotsam", que originó *Así termina la noche* (So Ends Our Night, 1941, de John Cromwell, con Fredric March) y después con *Arco de triunfo*. Entretanto, Milestone se ajustó a las normas vigentes, y saltó de una comedia a *Report from Russia* (1942) a *Rebelión* (Edge of Darkness, 1943, con Errol Flynn, Ann Sheridan) y a *La estrella del Norte* (The North Star, 1944, con Anne Baxter, Walter Huston); estos tres films anti-nazis fueron seguidos por *The Purple Heart* (1944, con Sam Levene, Dana Andrews, olvidada), que estaba dirigida contra el Japón. Los cuatro títulos tuvieron méritos parciales; el último, si se confía en la crítica inglesa, era particularmente sobrio y objetivo.

Un paseo en el sol (A Walk in the Sun) pudo ser en 1945 una película de guerra sin ser, necesaria y proclamadamente, una película con mensaje antinazi. A esa altura, el sentido ya era obvio, y en cambio faltaba una visión más realista y dura de la Segunda Guerra Mundial, embellecida por Hollywood. En buena medida, es un film dedicado a la acción; comparado con *Sin novedad en el frente*, el film acusa la diferencia que representó la abolición de las trincheras: el cambio físico de la estrategia significaba para el cine una posibilidad natural de movimiento, y el cambio psicológico en los soldados suponía reducir la pintura de un ambiente, y enriquecer la descripción individual. Como casi ningún otro film del género, éste fué dedicado a un pelotón del ejército, sin héroes que diferenciar, sin romances laterales, sin ocultamiento del escepticismo, la cobardía o la protesta. Como espectáculo total, la obra tiene las virtudes de la unidad de su acción, la constancia de su ritmo, la brevedad de su tiempo real, la eficacia

el cine en el mundo

FRANCIA

El retorno de Marcel Carné a los estudios —no actúa desde 1950, fecha de **Juliette ou la Clef des Songes**— será, probablemente, en una nueva versión de la novela de Emilio Zola, "Thérèse Raquin". Está preparando la adaptación, junto con Charles Spaak y ha pensado en Simone Signoret como protagonista. Conviene recordar que Jacques Feyder —con el que Carné se iniciara como asistente de dirección en 1928— hizo ya en 1927 una película sobre el mismo asunto, con Gina Manés en el papel principal.

Las co-producciones franco-italianas siguen siendo frecuentes. Jean Delannoy ha comenzado en abril una, titulada provisoriamente **La Minute de Verité**, con diálogos de Henri Jeanson. Grandes intérpretes, Daniel Gélin, Michéle Morgan, Jean Gabin, figuran en el elenco.

Adorables Créatures es el nuevo film del realizador Christian-Jaque. Repitiendo la fórmula de **Souvenirs perdus** (1950), es una obra en sketches que relata las aventuras de un joven parisién —Daniel Gélin— con cinco tipos femeninos distintos, representados por Martine Carol, Danielle Darrieux, Edwige Feuillère, Renée Faure y Antonella Lualdi, nueva actriz joven italiana.

Luego de un infructuoso intento del cine norteamericano (R. K. O., y Norman Krasna), por lograr incorporarlo a sus estudios, René Clair vuelve a filmar en Francia. Es su primer película desde **La Beauté du Diable** (1949) y llevará el título de **Les Belles de Nuit**. Para facilitar económicamente su realización, se hará en co-producción franco-italiana; más aún, se intenta terminar el rodaje en 8 semanas. Para ello se ha previsto la organización de dos equipos técnicos, que podrán trabajar incluso simultáneamente. Desde luego, Clair supervisará todas las escenas, pero dirigirá personalmente sólo las importantes, permitiendo que su asistente, Michel Boisrond, controle los trabajos menores. Dos técnicos que ya colaboraran con Clair en su anterior **Le Silence est d'or** (1947), participan en esta nueva empresa: Armand Thirard, fotógrafo, y León Barsacq, decorador.

La obra tiene argumento, libreto y diálogos del propio René Clair y tendrá, según se anuncia, el carácter de comedia musical al estilo de **Le Million** (1931), que realizara en las primeras épocas del cine sonoro. Relatará las aventuras de un joven músico que busca evadirse con sus sueños de su triste realidad cotidiana y parte a través del tiempo y de la historia a la conquista de la felicidad.

En su reciente reportaje, realizado por Georges Sadoul (Ecran Français, Abril 24-1952), René Clair da algunas referencias precisas sobre su nuevo film: "Tengo para este film la ambición más grande del mundo, vale decir, la de hacer reir. Ambición más elevada que cualquier mensaje psicoanalítico, por ejemplo. **Belles de Nuit** será una variación sobre el tema: "todo tiempo pasado fué mejor". Mi héroe es un modesto profesor de solfeo, de un pueblo sin importancia. Un sueño lo conduce a 1900, que él considera la gran época. Pero allí encontrará a un hombre anciano que le hablará de 1830, donde un nuevo sueño lo conducirá. Siempre a la búsqueda de la época feliz, se transportará luego al siglo XVIII y luego al de Luis XIII y los Tres Mosqueteros. En cada una de esas épocas encontrará una "belle de nuit", una criatura de fantasía y realidad. Con esas mujeres se desarrollan cuatro historias paralelas."

Aparentemente, la idea rectora del argumento es demostrar el error de valorizar el pasado en perjuicio del presente; en definitiva, reconciliarse con el mundo actual.

Es de interés comprobar que esta nueva realización incluirá elementos favoritos de Clair: la fantasía, el sueño, la evasión, que desarrollara ampliamente en obras anteriores, como **Le Voyage Imaginaire** (1925), o parcialmente, **Le Chapeau de paille d'Italie** (1928).

Les Belles de Nuit fué iniciada a fin de marzo de 1952, y tiene como intérpretes a Gérard Philipe, Martine Carol, Gina Lollobrigida y Magali Vandel —último descubrimiento de René Clair.

ITALIA

Alberto Lattuada acaba de estrenar su última producción, inspirada en un cuento de Nicolás Gogol, **Il Cappotto**. Como es común en el cine italiano, varios libretistas intervinieron en la adaptación y diálogos, figurando entre ellos Cesare Zavattini.

Haciendo un paréntesis en sus realizaciones de largo metraje, de noto-

lewis milestone

de una cámara que va relatando incidentes que ocurren, y que crea, por su acumulación, el suspenso sobre la suerte final de la empresa que al pelotón le fué asignada. La pintura individual de los soldados no distrae el ritmo del film, no hace ingresar recuerdos de un tiempo anterior, no demora lo importante en lo secundario. Eso no le impide ser realista, y duro aun en el humorismo: entre los apuntes individuales figura la amplia duda sobre la empresa, sobre si será Francia o Italia el terreno en que están luchando, sobre la calidad de la comida en lata, sobre la lucha interminable en que se metieron (alguno pronostica que en 1956 estará luchando en el Tibet), sobre la falsedad de un heroísmo que busca condecoraciones, y sobre la nula utilidad de este negocio de la guerra. La cobardía y la neurosis son tratados como resultados inevitables de la penuria física, y no hay reproche al sargento que sufre una crisis y queda inhabilitado para dirigir el pelotón. El tono es, en general, el de una amplia amargura. Tanto Milestone como el libretista Robert Rossen (que después escribió otros films audaces) parecieron rescatar aquí para la Segunda Guerra el realismo que parecía perdido desde *Sin novedad en el frente*, y que entre 1946 y 1949 compartieron muy pocos films: *También somos seres humanos* (The Story of G. I. Joe) y *Sangre en la nieve* (Battleground), ambas de William A. Wellman, entre ellos. Ese realismo fué amonestado sin embargo por dos recursos no enteramente límpidos: la excesiva confianza en el comentario verbal e irónico entre los soldados, y el traslado a una canción, al fondo, de la filosofía del episodio; aunque ambos procedimientos aportan algo al film (riqueza conceptual, o ritmo) parecen ajenos a su enfoque general, que debió ser más depurado, más nítido.

Hasta el último hombre (Halls of Montezuma, 1950) fué el paso más alarmante en la carrera posterior de Milestone. No era asombroso que un director comercial se comprometiera en contar los amores de Bárbara Stanwyck o Ingrid Bergman, pero que eligiera justamente el tema de la guerra para hacer concesiones y rebajar su prestigio, es un paso enigmático que no ha recibido aún su adecuada explicación. El film se luce con su acción en tecnicolor, consigue esplendorosos efectos con sus lanzallamas, y de alguna manera vindica la atracción de

la guerra: el heroísmo le importa. Es particularmente falsa su pintura de los personajes, detallada en pequeños complejos de odio, problemas disciplinarios, resfríos, dolores de cabeza, recuerdos de la adolescencia y otros materiales que *Un paseo en el sol* supo evitar. Que su realizador sea el mismo de *Sin novedad en el frente* supone un golpe muy bravo a quienes entienden el cine como un conjunto de empresas individuales. La explicación está, probablemente, en el carácter colectivo de la industria, en su dependencia de factores complejos, interminables, entrecruzados, incluída la sociedad a la que está dirigido el cine.

La ideología, dijo un observador, *no se adquiere por el pensamiento sino por el aire amenazado que se respira.* Esto resume bastante bien la situación, y para algún cronista de Milestone los tres films representan un cambio gradual de actitud, representativa de la mentalidad liberal del occidente; las posiciones del realizador no habrían sido, ciertamente, las de un reformador, sino las de un vocero de un clima intelectual. En 1930 se era pacifista, y entonces la perspectiva de la guerra pasada se formulaba asegurando la innata hermandad entre los hombres, rota por la perversidad de unos pocos. En 1945, y en un gesto de audacia hacia el hábito de Hollywood, se sigue formulando una resistencia emocional hacia la guerra, pero la resistencia intelectual no aparece integrada en un pacifismo de vocación, porque no era ésa la actitud mundial hacia el problema, y la lucha aparecía entonces como un mal necesario, provocado por el enemigo. La actitud de 1950, con su despliegue de formidables armamentos, con su velada amenaza de que EE. UU. sabe lo que debe hacer, es todavía la actitud de hoy: si es cierto su implícito pronóstico, bastarán otros diez o quince años para que Milestone reitere, con otro título, el mensaje amargado y post-facto de *Sin novedad en el frente.*

No compromete el juicio sobre el realizador, el artesano, el hombre de oficio, el decir que políticamente es una incógnita, y presumiblemente un oportunista. Al espectador puede interesarle la emoción y la verdad de sus mejores obras, sin que eso le impida la melancólica reflexión sobre los fundamentos de las peores.

H. A. T.

---

post guerra:

vivirás tu vida
the men

LOS TEMAS AUDACES NO SON CIERTAMENTE PREferidos por la maquinaria de Hollywood, pero el tiempo los está haciendo más frecuentes. En parte ello se debe a la parcial reconstrucción de enfoque social, obligada por la guerra; en parte a la sola competencia de otras industrias cinematográficas europeas, más amplias de temario; en parte al éxito obtenido por la escuela neorrealista que caracterizó, en particular, a la cinematografía italiana. El cine americano es además un buen terreno para el realismo; estilísticamente es ese su género, aunque el cálculo comercial, la censura, el divismo de estrellas, la maquinaria industrial, agreguen al realismo una porción de falsedad, de ficción sin poesía. La verdad de ambiente, la descripción de sitios sórdidos y pobres, es ya frecuente al fondo de anécdotas preocupadas por la acción física; un paso más allá, la verdad de temas, el ataque a una realidad disimulada y oculta del panorama social, se está haciendo presente. Y aunque esta mejoría no sea constante ni total, aunque suelan plantearse los problemas y falsearse las soluciones, debe señalarse como auspicioso ese progreso: ahora Hollywood expone el prejuicio anti-negro y el prejuicio antisemita, el desequilibrio psicológico de post-guerra, el negociado del boxeo, la farsa de la ambición política. Son productores independientes quienes muestran audacia y señalan el camino que la industria seguirá tímidamente después; entre ellos, el nombre de Stanley Kramer debe subrayarse, por haber abordado el problema anti-negro en CLAMOR HUMANO (Home of the Brave, 1949), el boxeo en EL TRIUNFADOR (Champion, 1949), y ahora la situación de los paralíticos que la guerra dejó. Ninguno de sus films goza ciertamente de la perfección, y no debe verse en Kramer al artista sino al productor con iniciativa, que hace films distintos y provoca que otros también los hagan.

En VIVIRAS TU VIDA (The Men) Kramer enfoca a algunos lisiados de la guerra, atacados de paraplejía, imposibilitados de todo movimiento más abajo de la cintura, y normalmente incurables: la ciencia no ha encontrado forma de regenerar los tejidos de la médula espinal, y cuando la lesión se ha producido (con frecuencia, por un balazo) ningún tratamiento puede superar la parálisis. La abundancia de estos heridos motiva que un hospital entero les sea exclusivamente dedicado, y a describir la vida en el mismo es que se dedica el film, centrado en un caso individual, pero muy explícito en detallar las variantes de humor y de salud con que los demás inválidos reciben su destino. Todos estos ex-soldados son jóvenes en plenitud, carentes todavía del tobogán mental con que podrían resignarse, empeñosos aún de mostrar la fragmentada energía física que su cuerpo les concede: junto al shock físico de su invalidez, sufren el psicológico de sentirse en una distinta relación con el mundo al que pertenecían, y alguno de los pacientes vuelve de su casa al hospital porque en éste no se siente distinto ni especialmente compadecido. La inhabilidad para las necesidades corporales se acompaña además con la impotencia sexual, y su gran problema como novios y maridos es el de acceder a meros matrimonios de compasión, frustrados en definitiva para ellos y para las mujeres que insisten en no abandonarlos. Parece muy duro, auténtico y variado el enfoque que el film formula sobre esa curiosa vida, donde alternan hostilidad, desazón y un amargado humorismo; en el caso individual del protagonista, todo su proceso psicológico de angustia, rebeldía y aceptación, está minuciosamente apuntado por director (Fred Zinnemann), libretista (Carl Foreman) e intérprete (Marlon Brando, que debuta auspiciosamente en cine). Es menos satisfactorio el retrato de las relaciones sentimentales con la novia (Teresa Wright, siempre excelente), y sus alternativas de ánimo y des-

el cine en el mundo

ria tendencia neorrealista, Luciano Emmer vuelve al género en que se iniciara, el documental de arte. Supervisa y ha escrito el encuadre de un film (en color) sobre Leonardo de Vinci, producido en su homenaje, con motivo de su aniversario.

Jean Renoir filma en Roma una adaptación de la famosa obra de Prosper Merimée, "La Carrosse du St. Sacrement", titulada **La Carrosse d'Or.** Al igual que en su anterior film, **The River,** Renoir utiliza el Technicolor. Anna Magnani es la intérprete principal.

Roberto Rossellini, luego de haber terminado **Europa 1951,** con Ingrid Bergman, proyecta un film que se titularía "El Evadido". El tema, que Rossellini escribe con Antonio Pietrangeli, refiere la historia de un antiguo presidiario que no puede vivir con los suyos, quienes recuerdan continuamente su anterior condición, y que terminará por anhelar su existencia en la cárcel, único lugar donde encontrara tranquilidad.

estrenos

(The Men) EE. UU., 1950. Producción de Stanley Kramer, distribuída por Artistas Unidos. Director, Fred Zinnemann. Libreto cinematográfico original, Carl Foreman. Fotografía, Robert de Grasse. Montaje, Harry Gerstad. Dirección artística, Edward G. Boyle. Música, Dimitri Tiomkin. ELENCO. Marlon Brando, Teresa Wright, Everett Sloane, Jack Webb, Richard Erdman, Arthur Jurado.

amanuense

La siguiente tarifa fué divulgada por el libretista Nunnally Johnson:

Por leer un argumento, con comentarios (por página), $ 5.—.
Por leer un argumento, sin hacer comentarios (por página), $ 10.—.
Por escuchar un argumento, dormitando, $ 500.—.
Por escuchar un argumento jovialmente calificado como "Vd. nunca escuchó nada igual", $ 10.000.—.
Por escuchar un argumento casi despierto, $ 1.000.—.
Por leer argumentos, libretos o dramas escritos por estrellas para ser interpretados por ellos mismos, $ 25.000.—.
Por presenciar representaciones de aficionados en un local reformado, con fines de encontrar nuevo material, $ 10.000.— (y transporte).
Por oír niños talentosos, $ 500.—.
Por hablar con los mismos o sus madres, $ 50.000.—.
Por encontrar "nuevas caras", hombres, $ 100.—.
Por lo mismo, mujeres, $ 1.—.
Por lo mismo, mujeres, a puertas cerradas, Gratis.

NOTA.— En caso de tratarse de íntimos amigos, o fieles conocidos hechos en algún bar la noche anterior, los costos son dobles.

Nunnally Johnson, setiembre 1947 (citado por Pete Martin, **Hollywood Without Make-up,** Bantam Books, 1949, pág. 57).

SEGUNDA NOTA.— Por honorarios no especificados, Nunnally Johnson ha escrito toda clase de libretos, desde **La casa de los Rothschild** a **Viñas de ira,** desde **La mujer del cuadro** a **Mala mujer,** desde **Las llaves del reino** a **El zorro del desierto.**

ánimo parecen mecánicamente subordinadas a reflejar el personaje masculino, sin una entidad dramática propia. Es probable asimismo que esta pintura de la dama joven, voluntariosa para sacrificar su vida a un amor casto y lleno de conflictos, sea un embellecimiento artificial de la realidad; más cerca de ésta, sería un drama poderoso, y prohibido para Hollywood, el del inválido abandonado por una mujer a la que no puede satisfacer sexualmente: en Francia, Edmond T. Gréville lo trató con desmayo en ESPOSA POR UNA NOCHE (Remous, 1934), con Jeanne Boitel y Jean Galland. Pero apartadas las derivaciones dramáticas e individuales del caso central, todo el film tiene la singular valentía de ser documental y duro para describir una consecuencia de la guerra, pintada aquí sin lustre ni heroísmo: el sentido de la obra, su producto neto no explicitado en discursos ni alegatos, es una convicción pacifista, apoyada en hechos crueles y concretos.

Como todo lo que ha producido Kramer, y como todo lo que el libretista Carl Foreman ha escrito a su lado, el film tiene imperfecciones, y probablemente el tiempo las hará más destacadas. La singularidad de su tema le obliga a ser didáctico, y a injertar las explicaciones de un médico (Everett Sloane), el ocasional monólogo del protagonista, y las preguntas retóricas de personajes que sustituyen la presumible curiosidad del espectador. Por otro lado, sólo un exhaustivo ensayo con auténticos paralíticos (Brando, Jack Webb y Richard Erdman convivieron semanas con ellos) podía fundamentar el detallismo virtuoso de la actuación, pero este contacto amistoso con los auténticos protagonistas, y el presumible deseo de no lastimar sus sentimientos ni los de sus familiares, ocasionan que el film no sea brusco e intenso para narrar su situación: en general, suaviza la penuria física, prefiere una penuria psicológica más cercana a la ficción, y pronuncia en definitiva la palabra final de buena voluntad, resignación y confianza en la vida. Un film que sabe evitar el alegato verbal contra la guerra debió evitar también el comentario, bien intencionado y constructivo, a su drama central, y debió contentarse con describirlo fríamente: no se puede ser muy realista cuando se rezan plegarias. La índole del asunto conspira asimismo contra su factura cinematográfica. La parálisis es incurable, el drama no tiene salida, y la sola exposición del tema lo agota enteramente, sin proceso ulterior. La consecuencia es que no existe una firmeza y una entidad en la estructura del argumento, y éste se limita a la pintura, a veces excelente, del ambiente del hospital, con diálogos que Carl Foreman sabe escribir, y al ajuste de la pareja central, muy previsible desde el comienzo. El libretista tiene tendencia, por otra parte, a construir su asunto con la sola ayuda del diálogo (y así lo demostró también en CLAMOR HUMANO y en CYRANO DE BERGERAC); éste no es el mejor terreno para el director Fred Zinnemann, que se ha demostrado como un excelente artesano para verter la acción directa, pero que es débil para manejar la sutileza de los sentimientos, según lo probara en LA SEPTIMA CRUZ (Seventh Cross, 1945), LA BUSQUEDA (The Search, 1946), PASIONES HUMANAS (Act of Violence, 1948) y TERESA (1951). Cuando Zinnemann maneja escenas dinámicas, como los ejercicios físicos a que se someten los paralíticos, parece más seguro que cuando aguanta a cámara quieta los diálogos en que casi todo el asunto se formula.

Los reparos formales no deben oscurecer sin embargo la virtud esencial del film. Visto fuera del escenario bélico, medido con las solas reglas del espectáculo, no se valora debidamente la fuerza del propósito, la audacia del documento, el trazo que supone en un cine americano al que, lentamente, se está incorporando el panorama social de hoy.

H. A. T.

eterno retorno

Las siguientes líneas de diálogo fueron seleccionadas como las más abundantes y características de los libretos hollywoodenses:

—Esto es una locura, Vd. nunca debió venir acá.

—Oye, Chuck, hay una muchacha en el coro que creo puede hacerlo muy bien.

—Usted, Slade, compró la opción sobre la hipoteca del rancho de Lulu Belle porque le dijeron que el ferrocarril iba a pasar por acá. No sé lo que pretende, pero no se va a salir con la suya.
—¿Oh, no?
—No, Slade. **(Bang, bang).**

—Habla, querido, habla. Si tú no dices dónde estabas durante la hora del crimen, yo lo haré.
—Calla, Marian. No sabes lo que estás diciendo.
—Inspector, él estuvo conmigo toda esa noche.

—¿Por qué hace todo esto por mí, si apenas me conoce?

—No, mi amor, no vas a morir. Pronto estarás bien y volveremos a ser felices como antes.

(Citado por Pete Martin, **Hollywood Without Make-up**, Bantam Books, 1949, pág. 82).

polémica *versus* directores | libretistas

EL SIGUIENTE ES, ABREVIADO EN LO QUE SE consideró necesario, el texto de una controversia sostenida en revistas cinematográficas inglesas sobre la responsabilidad creadora del cine. Lo integran tres partes: un artículo del director Thorold Dickinson sosteniendo que esa responsabilidad incumbe al director, una respuesta del libretista Howard Koch desplazando esa responsabilidad al autor del libreto, y un comentario del crítico Lindsay Anderson, quien tiende, en definitiva, a ratificar la posición del director. La labor cinematográfica de Thorold Dickinson es desconocida en el Uruguay, donde no se exhibe debidamente el cine inglés, pero la crítica ha ponderado su GASLIGHT (1940), con Diana Wynyard y Anton Walbrook, primera y desaparecida versión de LA LUZ QUE AGONIZA, luego filmada (1944) en Hollywood con Ingrid Bergman y Charles Boyer; también ha elogiado MEN OF TWO WORLDS (1946) filmada parcialmente en Africa, con Eric Portman y Phyllis Calvert, sobre un libreto en el que colaboró su director; recientemente éste ha realizado THE SECRET PEOPLE (1951) con Valentina Cortesa y Serge Reggiani, sobre una intriga de refugiados políticos, antes de la guerra. El libretista Howard Koch ha colaborado en JUAREZ (1939, de William Dieterle), en LA CARTA (The Letter, 1941, de William Wyler), en CARTA DE UNA ENAMORADA

vivirás tu vida

(Letter from an Unknown Woman, 1948, de Max Ophüls), en ADIOS A LA VIDA (No Sad Songs for Me, 1950, de Rudolph Maté). El crítico Lindsay Anderson fué uno de los fundadores y directores de la revista SEQUENCE de Londres, y recientemente ha publicado un libro, "Making a Film", relativo a la filmación de THE SECRET PEOPLE, del mismo Dickinson.

thorold **dickinson**

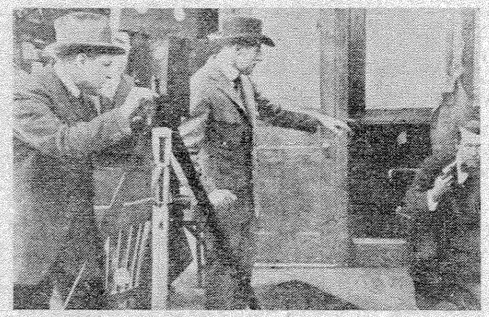
opina un director

Quienes hacemos cine en este país sabemos que cualesquiera elementos que en él puedan atraer a espectadores exigentes (sutileza en la actuación, estímulo a la imaginación, cualquier nueva forma de presentar una vieja idea, o, peor, cualquier idea nueva al cine) son un lujo arriesgado en un film comercial. Son arriesgados porque necesitan cierta experimentación, necesitan tiempo, y el tiempo en la producción cinematográfica es el enemigo de la economía. Tales elementos de discriminación provocan interminables discusiones y malentendidos en los estudios, y exigen interminable paciencia. Luego, si no son absolutamente claros para el normal público comercial, en un primer impacto, son cortados del film. A menudo el prejuicio en su contra es tan grande que son cortados antes de que el film llegue a ser exhibido.

Los films que atraen a públicos exigentes son conocidos en la jerga comercial como "PELICULAS DE PRESTIGIO"; pueden originar comentarios que a la larga sean beneficiosos para la industria, pero comercialmente son considerados culpables hasta que prueben ser beneficiosos, y deben ser beneficiosos bajo el sistema periódico de exhibiciones. Rara vez este sistema es modificado; un caso excepcional fué el de ENRIQUE V y HAMLET, exhibidos en EE. UU. e Inglaterra, a precios superiores, en unos pocos teatros. No había nada nuevo en esta aparente innovación: ese fué el sistema con que D. W. Griffith exhibió EL NACIMIENTO DE UNA NACION (Birth of a Nation, 1915). El film, cuando fué planeado en 1914, era un anatema contra la industria americana. Rehusaron financiarlo y exhibirlo, consideraron que Griffith estaba loco por gastar 110.000 dólares en un film, en una época en que el costo habitual era de cinco mil. Pero atrayendo primero a los espectadores exigentes, Griffith creó tal interés en su film que el producido final ascendió a veinte millones.

Debemos recordar que la clave de ese éxito era el hombre Griffith, no la idea, el asunto o el modo en que ese asunto era mostrado. EL NACIMIENTO DE UNA NACION e INTOLERANCIA introdujeron o establecieron lógicamente, por primera vez, casi todos los recursos que luego emplearían los equipos técnicos y artísticos de subsiguientes creadores. Sólo dos han llegado cerca de la estatura de Griffith en el cine mudo, Eisenstein y Chaplin, y ninguno de ellos ha conservado su sitial en el cine sonoro, ni ha surgido ningún artista en el cine sonoro capaz de llegar a las alturas que estos tres hombres geniales lograron en el cine mudo.

No hay nada peyorativo para Griffith, Eisenstein o Chaplin en el hecho de que hayan contribuído poco al desarrollo práctico del cine sonoro. Llegaron a la madurez antes que el sonido comenzara, y por ese entonces habían excedido la posibilidad de otro período de genuino aprendizaje. Es imposible especular cómo y cuándo surgirá un artista de genio, capaz de hacer culminar el film sonoro, y librarlo de las ataduras y las convenciones que lo restringen hoy. Cuando tal genio surja



1913, era otro estilo
(Billy Bitzer, D. W. Griffith, Henry B. Walthall)

será un artista de una capacidad aun mayor, porque el cine sonoro abarca un campo más amplio y más profundo que el mudo.

Sin embargo, podemos hacer algo más que sentarnos y esperar que aparezca el profeta. Podemos preparar un público para recibir y apreciar la mejor clase de cine, y podemos comenzar por aclarar nuestras ideas sobre qué clase de producción cinematográfica puede ser intentada. Dentro de la industria, demasiados artesanos viven demasiado cerca de su propio trabajo. Procuran técnica y brillo, curvan y colocan cada cabello en su sitio, iluminan y componen cada toma como un cuadro de academia, el trabajo diario luce hermoso y deslumbrante, y sin embargo, cuando todo el film es compuesto, parece completamente muerto. El empuje vital está ausente. Hay tantos departamentos en el film sonoro, y tantos más en el film en colores, que actualmente existe una auténtica tendencia a pensar que un hombre no puede gobernar ya el trabajo. Mi idea es la de que debemos encontrar y alentar al hombre que PUEDA comandar el trabajo. Porque exceptuados aquellos realizadores que trabajan en pareja, el cine sonoro es el trabajo de un solo hombre, tanto como pueda serlo cualquier arte.

Se supone generalmente que la influencia decisiva es la del director. Pero un ochenta por ciento de los films sólo están sujetos a esa influencia durante una etapa de su proceso. Los directores de Hollywood no están considerados como artistas creadores sino como intérpretes del libreto, que frecuentemente ha sido inventado por un comité de escritores. En una carta decía Frank Capra sobre este punto:

"Hay sólo media docena de directores en "Hollywood a quienes se les permite filmar "como quieran, y que tienen alguna supervi- "sión sobre el montaje. Diría que el ochenta "por ciento de los directores filman las esce- "nas tal como se les dice que lo hagan, sin "cambio alguno, y que el noventa por ciento "de ellos no tienen voz en el asunto ni en el "montaje. Es realmente una triste situación "para un medio expresivo que se supone sea "del director." (Carta de Frank Capra al New York Times, 2 abril 1939.)

Capra agregaba que la única esperanza es la de que resulten las combinaciones productor-director. Y debe agregarse, también, que ocasionalmente el director obtiene alguna concesión de su patrón; William Wyler ha dicho que Goldwyn hizo una excepción al permitirle trabajar en el libreto de LO MEJOR DE NUESTRA VIDA (The Best Years of Our Lives, 1946) y supervisar el primer montaje del film; posteriormente Goldwyn se hizo cargo del montaje, y alargó en treinta y cinco minutos la versión de Wyler.

La costumbre en la producción europea ha sido la de permitir al director una posición más fuerte que la similar americana. Pero esto ha persistido mayormente por la carencia de productores experimentados; el término PRODUCTOR ha sido usado para indicar al empresario que consigue el dinero y comienza la producción. Actualmente muchos de estos hombres han ganado experiencia y gustan dar una mano también en el contralor artístico. Pero su influencia es mayormente económica; comienzan por aprender que el público sigue a las estrellas, y por tanto ofrecen contratos a las estrellas, eligen sus asuntos para acomodarlos a la capacidad de las mismas, y modelan sus films con similar propósito.

Otra creciente influencia es la del libretista. Aquí nos aventuramos en terreno más delicado, como sabrá cualquiera que haya encontrado a un libretista. Hay dos categorías de escritores en el cine: el excepcional, que crea asuntos originales, y el normal que adapta obras ajenas a términos cinematográficos. El segundo es siempre infeliz porque es despreciado, siendo un mero adaptador, y al mismo tiempo es cerradamente vigilado por si se atreviera a introducir sus propias ideas en un asunto inapropiado, al que quiere hacer más

cinematográfico. Entonces es acusado de malversar a un clásico.

El libretista creador rara vez tiene la paciencia de dominar completamente los elementos cinematográficos. Pero si tiene alguna experiencia en escribir diálogos, puede asegurarse que sus intenciones sean expresadas, absteniéndose de expresarlas en términos visuales y tomando el camino, más fácil, de contar su asunto solamente en diálogos. Aquí está entusiastamente apoyado por los más estrechos de los economistas. Toma más tiempo, y cuesta más, presentar visualmente un relato en la pantalla, que expresarlo en charla interminable. No hay duda de que el escritor está más interesado en la pronunciación de su diálogo, que es una expresión directa de su talento, que en cualquier interpretación que el director pueda dar a sus descripciones de acción visual. Esto es particularmente cierto donde esa interpretación pueda ser subsiguientemente influída por productor y montaje, y posiblemente apartada de su propósito y énfasis de origen por la indebida aplicación de efectos sonoros y musicales: indudablemente el libretista queda frustrado en todo aspecto de su trabajo, excepto en el uso directo de su diálogo. E inevitablemente, en su propia defensa, gusta compararse a sí mismo con el dramaturgo, y adoptar la misma actitud hacia el director cinematográfico que la del autor teatral hacia el director de escena, que es el intérprete de la obra escrita, o que la del compositor hacia el director de orquesta, que es el intérprete de su música.

Antes de proseguir esta cuestión sobre influencias, eliminemos este paralelo entre teatro y cine, supliéndolo por la más auténtica analogía del ballet. El ballet de éxito es comenzado por un empresario. Aunque pueda no haber escrito el asunto original (que puede ser obra de un extraño al ballet) la idea dominante en el ballet es la del coreógrafo. Una mente interpretativa puede luego reproducir la coreografía original, pero aun con el eventual desarrollo de un libreto de ballet, o de un alfabeto como el de Nijinsky, la primera producción de un ballet debe ser siempre la del coreógrafo original, por la necesidad de completar las teorías coreográficas con la práctica del ensayo. El dibujante de vestuarios y escenografías sólo puede completar su trabajo tras las exigencias de esa coreografía.

En el ballet existe un paralelo cercano a la apropiada organización de un film. Buenas ideas para el cine son difíciles de encontrar, y pueden venir de cualquier lado. En un auténtico film, el coreógrafo de la idea elegida es el director. En su libro THE ART OF THE MOTION PICTURE sugiere Jean Benoit-Levy que debiera ser llamado el AUTOR del film, y recientemente vi así descrito al director en un documental ruso. Quisiera introducir el termino "autor cinematográfico" como título apropiado para el creador de films. Como la dirección es, por naturaleza, física y mentalmente exhaustiva, la función preparatoria de coreógrafo puede ser compartida por más de una persona, particularmente en lo que se refiere a escribir diálogos, lo que supone un don natural tan especial como el de la dirección. Por tanto, mientras los mejores films mudos fueron escritos y dirigidos por la misma persona, en los films sonoros es habitual que un escritor colabore en suplir los diálogos donde sean necesarios, e indicar la interpretación o caracterización visuales sin los que el diálogo no tendría sentido.

Este trabajo de conjunto entre director y libretista está bien ejemplificado por Marcel Carné y Jacques Prévert, que parece haber sufrido un cambio desde los títulos de preguerra, como MUELLE DE LAS BRUMAS (Quai des brumes, 1938) y AMANECE (Le jour se lève, 1939) hasta sus obras posteriores, como VISITANTES DE LA NOCHE (Les visiteurs du soir, 1943) y SOMBRAS DEL PARAISO (Les enfants du paradis, 1944). Ese cambio fué para empeorar. El motivo fué el de que Carné trabajó menos y Prévert trabajó más; donde antes Carné concebía sus films casi enteramente, y agregaba como complemento los diálogos de Prévert, ahora éste construye literariamente sus libretos, a los que luego el film ilustra con imágenes. Esta diferencia de contribuciones redunda en films más literarios, menos cinematográficos.

En tanto el film se hace más complejo por la adición del sonido, esta complejidad no es excusa para descartar la unidad artística, sino que formula una demanda mayor, y diferente, a los recursos del artista. Los elementos del cine mudo son conocidos. Hay una literatura establecida en el tema, probatoria de que el elemento más importante en el cine mudo es el montaje, la selección de la toma, la determinación de su longitud y la yuxtaposición de una y otra toma. Hacia el final del período mudo, cuando el cine tendía a una mayor articulación, se hicieron experimentos para el uso de títulos, o palabras, como elemento positivo agregado al montaje. En particular, los realizadores procuraban lograr con palabras lo que la imagen muda no podía conseguir: sutileza de caracterización, superando una etapa simplista en ese aspecto. Entonces vino el sonido, y durante mucho tiempo se mantuvo una etapa de mera reproducción teatral, sin riqueza expresiva. El montaje daba al cine mudo la ventaja de libertad física en tiempo y espacio, los que podía ampliar y contraer a voluntad, pero el film mudo era incapaz de dar relieve a personajes. El sonido le dió la capacidad de incluir la palabra hablada y otros recursos. Pero mientras el film sonoro puede hacer un largo camino expresando las variaciones más profundas y sutiles del carácter humano, el sonido, por su propia naturaleza, tiene tendencia a sujetar al film en tiempo y en espacio; cuanto más inmediato y real es el sonido, más ajusta su imagen a la realidad. Recuérdese, por ejemplo, la escena de Eisenstein con la escalera de Odessa, en POTEMKIN (1926). En esa escena, Eisenstein construye su efecto de horror, hasta monstruosas proporciones, alargando el tiempo. La escena dura más del doble que el hecho mismo, si éste hubiera sido fotografiado en una sola toma larga. Ahora cométase el momentáneo sacrilegio de imaginar esa escena con un sonido realista. El resultado sería artificial, porque uno estaría desde el comienzo al tanto de la geografía de la situación, sentiría que el episodio está artificialmente alargado, y se objetaría la actitud del director hacia su público, por incluir un horror tan espeso e interminable. Para el público, el encanto del cine mudo residía en su irrealidad imaginada, su velocidad no natural, y su simplicidad de ataque, al no hacer más que una cosa por vez. Después de todo, su atracción era hacia el ojo, solamente. En el film sonoro se atrae a dos sentidos a la vez, así que perdemos velocidad visual. Es más simple llenar el oído con palabras y música, como en una obra teatral, y entretener al ojo con un acompañamiento

proporciones monstruosas
(POTEMKIN)

Carné se expresaba visualmente (Jean Gabin, Michele Morgan)

visual acorde con el sonido. Pero sabemos que allí reside el camino hacia el hastío.

Aquí surge el desafío al autor cinematográfico y al público. Corresponde al autor cinematográfico evitar las convenciones que nos traban, romper con la reiterada influencia del teatro, renunciar a los lazos del comercio, y explorar las posibilidades de este maravilloso nuevo medio de expresión que la ciencia ha inventado para nosotros. Asimismo es necesario para el público llegar a discriminar, no sólo buscar meramente lo mejor en films, porque eso es sólo comparativo. Los públicos deben asimismo adquirir y conservar standards absolutos de apreciación, a fin de evitar el lento deterioro de valores que puede provocarse, y se provoca, casi inconscientemente, entre los artesanos que trabajan en la atmósfera cerrada, nerviosa, de los estudios comerciales. Ninguna persona quiere dictaminar lo que el público querrá, pero sería mejor que una mayor proporción del público supiera cómo elegir sus films y por qué hace esa elección.

Puede hacerse un cine mejor, narrado en términos visuales, con un sonido que sea su complemento, con música que no sea el relleno de vacíos sino una parte del drama, su comentario o su intérprete emocional. Al recordar el caballo de la forma, no debemos olvidar el carro del contenido. El artista debe tener algo que filmar antes que pueda experimentar con la forma de filmarlo. He dicho que muchos de los films admirados por la crítica son fracasos comerciales. Films nuevos y mejores deben hacerse sobre ideas nuevas y mejores, tanto como sobre mejores expresiones de las viejas ideas. El film standard de hoy se hace sobre personalidades. El film sonoro sobre ideas, equivalente al "cine intelectual" de Eisenstein en el período mudo, es un nuevo campo experimental que hemos explorado escasamente, excepto en el caso de algunas documentales. Ningún autor cinematográfico se arriesgará a aventurarse en ese campo a menos que el público lo anime a ser arriesgado. Se trata de una responsabilidad conjunta.

THOROLD DICKINSON (En SIGHT AND SOUND, Londres, marzo 1950).

---

adaptación

Ya que los críticos dan poco o ningún crédito al autor de un film, el productor no encuentra pertinente publicar el nombre del escritor, alegando que al público no le importa. En su publicidad pagada el productor da la impresión de que sus estrellas, su director y él mismo son los responsables de todo éxito conseguido por el film. Los críticos, impresionados y mal informados, consecuentemente desechan al escritor. Por ello, el escritor carece, en su producción cinematográfica, del prestigio y la autoridad necesarias para proteger la integridad de su trabajo, que en muchos aspectos es más esencial que el de estrella, director o productor. Esta queja no se limita a los libretistas ingleses. Ha sido la base de larga pelea entre libretistas de Hollywood y los críticos de New York, cuya más elocuente descarga fué disparada de Hollywood recientemente cuando publicaron una crónica de la novela "Por quién doblan las campanas" como pudiera haber sido escrita por un crítico cinematográfico neoyorquino. Después de elogiar los nombres del editor, el impresor, el encuadernador y el corrector de pruebas **("Joe Guggenheimer ha cumplido su mejor trabajo hasta la fecha, excepto una coma fuera de sitio en página 58")**, terminaba con un tributo especial al fabricante de papel, **"cuya acertada elección de papel blanco hizo tanto para mejorar la naturaleza sombría del material"**. No existía mención del autor.— **(Guy Morgan, Secretario de la Asociación de Libretistas Cinematográficos Británicos, en THE PENGUIN FILM REVIEW, Nº 6.)**

opina un libretista

howard koch

Como libretista americano que escribe para la pantalla y el teatro con un profundo respeto para ambos medios, tengo graves objeciones a la tesis del meditado artículo de Mr. Thorold Dickinson. Veo con certeza que Mr. Dickinson quiere lo que están buscando todos los realizadores cinematográficos serios de Europa y América —un sistema menos azaroso y más sensato de producción cinematográfica— pero me parece que meramente está inventando una nueva palabra para ofrecer una vieja solución. Propone, en efecto, que el director sea repuesto al sitial de Creador En Jefe, como en los días del cine mudo, y que esta posición dominante sea reconocida en el cargo que ha acuñado para él: Autor Cinematográfico. Bajo este arreglo el escritor sería presumiblemente confinado a proporcionar el diálogo, al nivel de un escenógrafo y un iluminador.

A primera vista ésta parece una idea clara y sensata. La unidad es ciertamente deseable, y esto liquidaría la cuestión sobre quién decide esa unidad. En apoyo de su propuesta Mr. Dickinson aporta diversos argumentos, históricos los primeros. Recuerda la gloria del cine mudo en manos de Griffith, Chaplin y Eisenstein, que trajeron la pantomima a su más alta expresión cinematográfica. Es cierto que las mejores obras de estos hombres son obras maestras, pero debe recordarse que el cine de esa época era un medio más simple y más limitado. Eisenstein y Griffith no hicieron películas sonoras comparables a sus mudas, y Chaplin parece aún estar buscando la forma de trasladar su especial genio de mimo a un cine que apela a dos sentidos. Además, Mr. Dickinson omite decir el hecho obvio de que por cada POTEMKIN y cada LUCES DE LA CIUDAD había miles de intentos primitivos e ineptos por parte de directores practicantes. Si usted duda de la falibilidad del director en cuanto creador espontáneo, trate de sentarse frente a la película común hecha durante el período en el que conservaba predominancia individual e indiscutida. Quedará más impresionado por el infantilismo de su producción que por su genio, aunque es cierto que unos pocos de esos niños eran prodigios.

Creo que el presente argumento de Mr. Dickinson descansa sobre bases igualmente inseguras. Desde que el cine es primordialmente un medio visual, se sigue, según él aduce, que la persona que está a cargo del estudio cuando la acción se fotografía debe ser investida con la autoridad total. Para llegar a esta conclusión, Mr. Dickinson debe descartar toda participación del escritor que no sea la de aportar diálogos que el director intercalará en sus escenas, visualmente compuestas, cada vez que crea apropiado el uso auxiliar de palabras habladas. Incluso sugiere que los escritores tienen razón en su preocupación por el diálogo, ya que es la única manera de efectuar una contribución con probabilidades de permanencia en la película definitiva.

Me parece una extraña idea la de que lo visual y lo auditivo puedan ser tan limpiamente separados, o la de que el escritor pueda trabajar en tal papel aislado. ¿Cree realmente Mr. Dickinson que un escritor sólo crea por el oído? Cualquier dramaturgo digno de tal nombre visualiza cada escena en detalle: huele, gusta y siente la atmósfera de la acción y, desde luego, oye los sonidos, diálogo inclusive. Si su función fuera súbitamente restringida a las palabras habladas por sus personajes (ese significativo "SUS" cayó sin premeditación), sería una criatura curiosamente inválida, incapacitada para la creación como, bajo las mismas condiciones, sería incapacitada para la vida. Porque el mundo no está fragmentado en diferentes campos sensoriales. Nuestra impresión de la realidad es una fusión de todas nuestras percepciones y, si buscamos recrear esta experiencia, debemos hacerlo con nuestra mente completa.

Es fácil coincidir con la observación de Mr. Dickinson de que el cine ES primordialmente un medio visual. La vida misma es primordialmente un medio visual; estamos afectados más por lo que vemos que por otras percepciones; dudo de que ninguna propaganda verbal en los caminos para reducir la velocidad sea tan eficaz como el contemplar a una familia en el pavimento, junto a los restos de su coche destrozado. No hay duda de que la película común de nuestra época está vergonzosamente conversada utilizando el diálogo

como un atajo para su argumento. Pero la falta reside en algo más profundo que las inclinaciones verbales de los así llamados dialoguistas. Si Hollywood tiene un pecado sobre todos los otros, es la convicción de muchos de sus realizadores, en todas las categorías, de que los públicos no comprenderán el sentido de lo que ven, a menos que se les pronuncie ese sentido en palabras. Esta es una forma de queja hacia la gente que, lamentablemente, se repite en muchos aspectos de nuestra vida nacional, aparte del cine. La palabra no es solamente usada para explicar el hecho sino para sustituirlo. La llegada del cine sonoro me recuerda la historia del hombre con la mujer muda, a quien hizo operar con éxito, pero salió luego tal torrente de palabras que el hombre acudió al mismo cirujano para recuperar la situación inicial. No estoy recomendando solución tan drástica para el cine. El sonido debe jugar su importante papel auxiliar en el complejo de experiencia que estamos recreando para la pantalla.

Pero la pregunta importante se mantiene: ¿quién concibe esta experiencia en sus términos dramáticos esenciales? Me parece indiscutible que el escritor es la primera fuente creadora. Pone en el papel el símbolo significativo, tanto visual como auditivo, a través del cual un personaje es revelado en series progresivas de tensiones. Es la imaginación del escritor la que primero prevé, aun vaga e incompletamente, la sustancia de lo que luego aparece en la pantalla. ¿Cuál es entonces el territorio del director que, claramente, no tiene la autoridad y, en muchos casos, no ha aparecido aún durante el proceso creador inicial? A menos, desde luego, que sea Cecil B. de Mille dictando lo que quiere en el libreto a un grupo de subalternos glorificados. Pero esto es cocción más que creación, y la épica resultante es un penoso recuerdo del método utilizado.

Sin embargo, el papel del director puede ser creador en un modo completamente distinto, dependiendo ello de su capacidad para desarrollar y enriquecer el relato concebido originalmente. Cuando trato de imaginar la dirección cinematográfica en su nivel más alto y creador, pienso invariablemente en William Wyler. Junto a su sensitiva apreciación de valores dramáticos y a sus abundantes recursos técnicos, desarrolla una completa fidelidad a

estatura de cine mudo
(Jackie Coogan, Chaplin)

la verdadera línea dramática del relato que está filmando. Y como mide cada faceta de la producción en términos de su relación al conjunto, consigue una infalible unidad. En el período de preparación nunca indica a un escritor qué debe escribir —tiene mucho respeto por el proceso creador— pero es incansable en empujar al escritor hasta una comprensión más completa del relato que debe narrar. Ya en el set, Wyler enriquece la acción que fuera preconcebida en el libreto, con su minuciosa atención a cada detalle de la producción. Así enriqueció por ejemplo mi propio libreto de LA CARTA (The Letter, 1941).

Pero ésta no es la experiencia común de Hollywood, porque Wyler no es un director común. Creo justo decir que todo escritor que encuentre en su film una aproximación de los valores dramáticos que ha señalado en el libreto, puede considerarse sumamente afortunado. Esto no implica que todos los libretistas sean competentes dramaturgos —sería esperar mucho de cualquier arte o técnica— pero tengo justificados motivos para pensar que aquellos que SON competentes se encuentran a merced de los directores, las estrellas y los dirigentes de producción en los estudios. En nuestra presente situación, cualquiera de ellos puede alterar, y a menudo altera, el contenido original, en la forma que crea apropiada. El escritor debe trazar su precario camino tras toda clase de riesgos, tales como el miedo de los productores ejecutivos de que el film esté "SOBRE LA CABEZA DEL PUBLICO", la avaricia de algunas estrellas por escenas más lucidas y habladas, y la infundada idea, por

parte de algunos directores, de que pueden cambiar una escena a voluntad sin afectar toda la estructura. Todos estos privilegios "CREADORES" a menudo pesan más que la unidad de la concepción básica del escritor. En mi opinión, la sugestión de Mr. Dickinson no agrega protección al creador, sino que tiende a restarle algo más de la poca autoridad que ahora tiene sobre su obra.

El director americano común es un instrumento del sistema de estrellas con el cual los hombres de negocios operan como árbitros de arte sobre el trabajo ajeno. Mientras el escritor es tratado como un extraño y a menudo como un mal necesario, el director es considerado como parte de la compañía; significativamente, se sienta en el sacrosanto comedor de los productores ejecutivos. El libreto no es considerado como una cosa en sí misma, sino como una flexible indicación de algo mucho más depurado que saldrá del estudio. Esto no es, desde luego, lo que Mr. Dickinson quiere decir, pero tales son los hechos de la vida, por lo menos en Hollywood. Temo que su propósito de ampliar el dominio del director serviría como sanción artística a lo que es, primordial e ilógicamente, un acuerdo de negocios.

En mi concepto hay una solución, y sólo una. El libreto debe obtener la misma centralización y protección dispensada a la obra teatral. El libretista cinematográfico debe asumir su responsabilidad como sus colegas que escriben para el teatro. En lugar del nivel asalariado de un empleado del estudio, debe alquilar su libreto, sobre una base de derechos pagos, a un calificado productor o director. Como en el teatro, éstos deben ser estrechos colaboradores con el autor en todo aspecto de su común empresa, y menos dependientes de las peculiares exigencias de la oficina central y del sistema de estrellas. Esta perspectiva es opuesta a la posición establecida por Mr. Dickinson. Este nos pide descartar el paralelo entre teatro y cine, y, por ampliación, del dramaturgo y del libretista. No veo por qué el paralelo no es muy estrecho, ya que la obra, en ambos casos, está concebida y escrita en términos de acción visual y de diálogo, que los actores representan bajo la guía de un director. Sus requisitos dramáticos básicos son los mismos.

Discrepo asimismo con la distinción que Mr. Dickinson efectúa entre los escritores que "ADAPTAN" asuntos ya existentes y quienes "CREAN" asuntos originales. En este caso, las palabras adaptar y crear son las suyas. En la práctica real, el libretista, en la gran mayoría de los casos, debe reconcebir tan completamente su material en términos cinematográficos que el coeficiente de creación es muy alto. Por otro lado, el así llamado libreto cinematográfico original es una manera literaria triste y amorfa; como los estudios los consideran altamente sospechosos, estos esfuerzos esporádicos son escasamente aceptados como bases de una película importante. La mayoría de ellos no merecen otra consideración.

Tengo aun otra objeción contra la propuesta de Mr. Dickinson: su efecto en la crítica. Un factor importante en cualquier medio que el escritor actúe es la apreciación competente de su obra. El libretista de Hollywood está prácticamente encerrado en un vacío de crítica. La mayoría de la prensa local conspira para mantener una ilusión que los estudios grandes tratan de perpetuar: la de que un film es esencialmente un fenómeno espontáneo que ocurre en algún lado de la cadena de producción. En su mayor parte, las crónicas no se preocupan de sustancia o forma dramáticas, sino de una estimación de los valores superficiales de producción en términos de posible éxito en boletería (y aun en este campo limitado están lejos de ser infalibles). O ignoran al escritor, como en el HOLLYWOOD REPORTER o, si el cronista se siente generoso, dedica una última línea parecida a "EL LIBRETO ESTA AFORTUNADAMENTE LIBRE DE LOS USUALES CLISES". Los críticos de New York están naturalmente más interesados en el contenido y en valores literarios. Sus crónicas están más al tanto de la contribución del escritor, pero si podemos juzgar por su sistema de distinciones, no están preparados

para rebatir la posición altamente difundida del estudio, que no considera al libretista más que como una voz adicional en la gran rueda de ejecutivos, estrella y director. Desde una perspectiva futura, veo con certeza que parecerá un extraño fenómeno en el desarrollo del cine el de que, por un período, sus principales críticos se reunieran en New York, para valorar las contribuciones de estrellas, directores y compañías de producción, sin ningún reconocimiento de la básica labor creadora en la que ellos descansan. Se ha escrito que un crítico cinematográfico, encarado con esta anomalía, explicó que él y sus colegas no tienen medio de establecer cuál fué la contribución del libretista y cuál la del director. Pero esto no es insoluble. Los escritores estarían satisfechos de proporcionar los originales de aquellos libretos que los críticos consideren candidatos para sus distinciones. Al leer esos libretos se asombrarán en descubrir cuánto de lo que vieron y escucharon en la pantalla fué previamente registrado en ese centenar de hojas. Sólo cuando el crítico cinematográfico se dirija primordialmente a la fuente creadora del film, dispersará sus vestigios de agente de prensa y conseguirá la dignidad e importancia del crítico teatral. De allí en adelante proveerá un poderoso estimulante para la custodia de cada escritor sobre su propio trabajo.

Entretanto, dramaturgos serios en este país están tomando los mejores caminos para asegurar que los valores dramáticos de su obra lleguen con unidad a la pantalla. Uno de esos métodos es procurar el trabajo con productores (como John Houseman, William Dozier, Buddy Adler, Stanley Kramer) y con directores (como William Wyler, Max Ophüls, Mark Robson, Joseph Mankiewicz, Rudolph Maté) que tratan de centralizar su producción sobre su valor de creación y de alejar consideraciones ajenas. Algunas veces estas combinaciones se formalizan en unidades de producción.

Otro método es el empleado por John Huston y Robert Rossen, cuyos films han encabezado la producción americana: TESORO DE SIERRA MADRE en 1948, DECEPCION (All the King's Men) en 1949. Ambos fueron libretistas durante varios años, y observaron con realismo que sus libretos eran mejores que los films resultantes. Lucharon y consiguieron ser escritores-directores, y funcionaron en esta doble capacidad con señalado éxito. No afirmo que la defensa propia de su arte fuera su único motivo, pero ésa fué una destacada consideración.

Ahora Mr. Dickinson puede alegar que estas dos figuras son en realidad Autores Cinematográficos, y que por tanto demuestran su tesis. Pero creo que ésta sería una inferencia incorrecta, desde que supondría que otros directores, no siendo escritores, podrían funcionar como tales, sea por sí mismos o, como fuera dicho, por diseñar su propia "coreografía" y entonces contratar a escritores para agregar, cuando son necesarias, tantas líneas de diálogo de tal y tal clase. Esta es, sostengo, una inversión del orden de creación. Cuando John Huston se preparaba para dirigir EL HALCON MALTES (The Maltese Falcon, 1941) me mostró su propio libreto. Prácticamente cada elemento de la acción, hasta el menor detalle, visual o verbal, estaba anticipado allí. Sin disminuir sus talentos como director, parece evidente que Huston, el escritor, había cumplido la básica tarea creadora antes que el director Huston ocupara su sitial.

Debe ser claro, a esta altura, que estoy usando la controvertible sugestión de Mr. Dickinson para iluminar el sombrío territorio del libretista, subordinado a sus patrones. Pero los dirigentes del negocio son tradicionalmente desafectos a la mente creadora y a investirla con autoridad; muchos se niegan a reconocerla como la fuente básica de las ideas y las posiciones proyectadas en los films. Reconozcámosla como tal, y disipemos así una antigua y errónea ficción. Cuando lo hagamos, el cine será más maduro, y todos sus talentos colaboradores ganarán satisfacción y significado al sacar el énfasis de la envoltura y desplazarlo al contenido. Porque LA OBRA ES LA COSA, y siempre lo será, en tanto que el hombre procure proyectar sus ideas en cualquier forma dramática.

HOWARD KOCH (En SIGHT AND SOUND, Londres, julio 1950).

---

opina un crítico

lindsay anderson

Antes de sumergirnos al rescate de la "PRIMORDIAL FUENTE CREADORA", nos sería oportuno hacer una distinción fundamental. No hay duda de que la mayoría de los críticos y aficionados cinematográficos dejan de lado injustamente al libretista. Semana a semana se conversa y escribe sobre films como si solamente el director fuese responsable de sus méritos y defectos. No se trata de una deliberada subordinación de libreto a dirección. Los críticos reaccionan y actúan automáticamente en esa forma, y ninguna alternativa se les ha sugerido. La ignorancia revelada por tales dictámenes no es perdonable, porque los métodos de producción cinematográfica no son secreto alguno. A esta altura, todo crítico debe saber que, como apuntaba Frank Capra, el ochenta por ciento de los directores filman sus escenas como se les indica, sin cambio alguno; e incluso cuando el director es un privilegiado, resulta notorio que está filmando un libreto donde el escritor ha aportado algo más que un resumen con diálogo. Un libretista veterano soporta años leyendo comentarios eruditos sobre "TOQUES DE DIRECCION" que él había previsto ya en sus libretos.

Pero esta actitud es sólo parcialmente el resultado de la ignorancia. Un poderoso elemento de ella e una apreciación inadecuada de la estética tradicional del cine en cuanto éste es el medio expresivo del director. Tragado todo junto, sin la necesaria masticación de análisis y reflexión, este punto de vista aparece impreso en pedazos mal digeridos. Y por otra parte, complica las cosas el cavar más en el problema; aparte del trabajo que supone, y de la molestia de incluir tanto nombre, elegantemente, en una simple crónica, queda la cuestión de saber cuánto soportará el lector. No hay mucho público para una experta crítica cinematográfica; no es asombroso que aun los dos o tres críticos responsables se comporten más como periodistas que como preocupados del serio problema que es la crítica. Y sin embargo, el problema y la obligación subsisten: son parte del trabajo crítico, y Mr. Koch lo puntualiza con la amargura nacida de la experiencia.

Mr. Koch tiene esa fuerza, y tiene asimismo debilidades. Parcialmente, la debilidad nace de su punto de vista extremadamente profesional. Hay ventajas en ser profesional, pero se corren riesgos. Obviamente, Mr. Koch está atrapado en la máquina hollywoodense de hacer películas, y se le hace difícil mirar en otras direcciones. "TALES SON LOS HECHOS DE LA VIDA", escribe, "POR LO MENOS EN HOLLYWOOD", y es con los hechos de Hollywood que él trata. En consecuencia, su ataque al tratamiento crítico que se dispensa al producto de Hollywood es bastante convincente, pero sus generalizaciones tienden a extraviarse. Por otra parte, sus reflexiones generales sufren asimismo de una perspectiva demasiado profesional. Escribe "COMO LIBRETISTA AMERICANO", en términos de literatura y teatro, suponiendo que las ideas son expresadas por los diálogos y por la actuación, y admirando a aquellos directores que "ENRIQUECEN" libretos. Este enfoque pone al director en su lugar, requiriéndole capacidad técnica y sensibilidad dramática, pero no una actitud independiente hacia el material, ni un deseo de presentarlo iluminado o transformado por su propia imaginación. Se trata de un enfoque opuesto al de Mr. Dickinson, quien escribe como director cinematográfico, necesitado de un dialoguista pero no de un libretista, cuyo trabajo suele hacer él mismo. Mr. Dickinson se muestra como un auténtico hombre de cine; su énfasis en las posibilidades expresivas de la técnica cinematográfica surgen de la debida comprensión de que lo que un film dice es inseparable de la forma en que lo dice. Este empeño por la integridad del proceso creador es el inverso de la actitud de Mr. Koch, más preocupado de conservar la integridad de su libreto que de verlo asimilado a algo nuevo, un film original. No es sorprendente que cuando Mr. Koch trata de "IMAGINAR LA DIRECCION CINEMATOGRAFICA EN SU NIVEL MAS ALTO Y CREADOR PIENSA INVARIABLEMENTE EN WILLIAM WYLER", quien es realmente un ejemplo perfecto de esta clase de director.

cine universitario del uruguay

ciclo de exhibiciones 1952

cartelera junio

13 sábado 7

Selección de **corto-metraje canadiense,** incluyendo obras de norman mclaren. (gentileza de la embajada del canadá en buenos aires).

14 domingo 8

vivirás tu vida (the men), ee. uu., 1950, realización de fred zinnemann. (gentileza de glucksmann-cinesa).

15 domingo 15

un paseo en el sol (a walk in the sun), ee. uu., 1945, realización de lewis milestone. (gentileza de censa y 20th century fox)

16 domingo 22

dicha para todos, (whisky galore), inglaterra, 1950, realización de alexander mackendrick.

17 áamingo 29

vanidad (prix de beauté), francia, 1929, realización de augusto gemina, sobre libreto de rené clair.

---

preocupado de obtener con honestidad, artesanía y habilidad técnica del más alto nivel una comprensión auténtica y quizás enriquecida de las intenciones del autor. Pero lo que Wyler no procura hacer (y la declaración es suya) es utilizar el cine para expresar sus propias ideas y sentimientos; el resultado es que hay cierta impersonalidad en su obra, marcada más por el sello de un brillante artesano que de un artista profundo. Y lo mismo puede decirse de los otros directores que Mr. Koch señala con su particular aprobación. Para revertir su tesis: es correcto decir, de un film en el que forma y contenido pueden ser tan fácilmente separados, que su nivel EN CUANTO ARTE no será muy alto. En un reportaje sobre John Ford, publicado en el SATURDAY EVENING POST, uno de sus libretistas, Mr. Frank Nugent, señala que Ford nunca se ha rendido al cine sonoro, y que sus escritores operan bajo la orden de mantener el diálogo en un mínimo irreductible; Ford se preocupa de reducir aun ese mínimo irreductible; trabaja con sus escritores en el libreto, pero no les deja olvidar quién da las órdenes. Compárese esto con Wyler, según lo describe Koch: "EN EL PERIODO DE PREPARACION NUNCA INDICA A UN ESCRITOR QUE DEBE ESCRIBIR; TIENE MUCHO RESPETO POR EL PROCESO CREADOR".

Desde luego, no puede haber juicio final en esta controversia. "GENERALIZAR", dijo Blake, "ES SER UN IDIOTA"; y sería ciertamente idiota suponer que ninguna generalización ajustada puede extraerse de un tema tan complejo y cambiante como la responsabilidad creadora de un film. Un buen film debe tomar de un libreto su inspiración original, pero puede crecer hasta su plenitud a través de varias formas y grados de colaboración. El hecho es que (supuesta en su caso la vocación y la capacidad) el hombre que está en mejor posición de guiar y regular los recursos expresivos del cine resulta ser el director. En tal concepto el cine es y seguirá siendo un medio expresivo del director.

LINDSAY ANDERSON
(En SEQUENCE 12, Londres, 1950)

una obra excepcional

la señorita julia

(Fröken Julie). Suecia, 1950. Producción Sandrew, Estocolmo. Director y libretista, Alf Sjöberg, sobre la pieza teatral homónima de August Strindberg. Fotografía, Göran Strindberg. Música, Dag Wiren. Escenografía, Bibi Lindström. Montaje, Lennart Wallen. Sonido, Lars Lalin. ELENCO: Anita Björk, Ulf Palme, Anders Henrikson, Lissi Alandh, Inga Gill, Kurt-Olof Sundström, Ake Claesson, Inger Norberg, Jan Hagerman.

Primer Premio (ex-aequo con Miracolo a Milano) *en el Festival de Cannes, 1951; mención especial a dirección, encuadre y fotografía en el Festival de Punta del Este, 1952.*

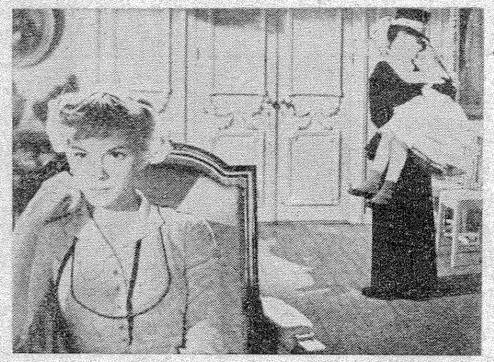
LOS DRAMAS DE JULIA NO PARECEN DE FACIL asimilación pública, y un silencio desconcertado siguió a sus dos exhibiciones en el Segundo Festival de Punta del Este, y toda exhibición posterior. En parte ello se debe a que el film, tras plantear un idilio con una contagiosa intensidad, lo culmina sin romanticismo en la frustración y la muerte; en parte, se debe a que el relato abandona la línea única y causal de la cronología, y alterna pasado, presente y aun futuro para expandir el carácter de sus dos protagonistas, para incluir los vínculos familiares y los antecedentes sociales que pesan en su conducta, y para exponer, en definitiva, un cuadro en el que el relieve llega a importar más que el sentido. Cincuenta años atrás, Strindberg había dicho, en un solo acto teatral, que la señorita aristocrática, habituada a tratar a su novio como a un perro faldero, provoca y corteja al mucamo de la casa, es seducida por él, ve frustrada la perspectiva romántica que erróneamente se promete, y termina por liquidar su ilusión, su posición social y su vida. Esto ocurre, parece decir Strindberg, hasta en las mejores familias, y al apuntarlo pone sobre el escenario una temática que hacia 1900 era audaz: libertad sexual de la mujer, diferencia de educación entre sexos y entre clases sociales, rebeldía individual hacia la posición que se ocupa, normas de conducta que restringen la inclinación personal, factores hereditarios que determinan el carácter. Al abarcar todo ello en un solo diálogo, apenas interrumpido, entre dos personajes que se aman o se odian o se aguantan de una sola vez, Strindberg era un innovador, como autor teatral y (más acompañado) como pensador. Cincuenta años más tarde, al transportar la obra al film, Alf Sjöberg no renueva la tesis sino que tardíamente la ratifica; en el intervalo, avanzaron las ideas sociales, Freud es un lugar común, y la fortaleza del carácter femenino es de dominio público, homologado como está por Vivien Leigh, por Bette Davis y por otras mujeres imperativas de la ficción contemporánea. A esta altura, replantear los temas de Strindberg, recordar a sus anormales e incendiarios, bucear en Julia para mostrar su recóndita sordidez, desesperarla hasta el suicidio por la frustración de la aventura amorosa que corrió, es retroceder en la elección de temas; no se desafía ahora a una realidad sino, a lo sumo, a la ilusión romántica con que tantos públicos ven cine. No es extraño que, por su forma, el film deje en el desconcierto a sus más inocentes espectadores, mientras alarma levemente con su asunto a quienes saben apreciar las facetas más modernas y revolucionarias de su forma artística.

La técnica de su adaptación cinematográfica comporta la ruptura deliberada de las unidades de lugar, tiempo y acción. A Sjöberg no le alcanza, desde luego, el ambiente erótico de la Noche de San Juan, ni el contacto ni la conversación entre los tres únicos personajes del texto original; cuando el diálogo convoca la historia anterior de los protagonistas, aparecen los niños que ellos fueron, los padres de Julia, el novio rechazado, los ambientes de la infancia. Al principio, éstos son sólo recuerdos y explicaciones que se intercambian sus protagonistas; gradualmente, y sin palabras, aparecen convocados por la mera alusión incidental; más tarde, y en un estilo de relato subjetivo que el cine puede ahondar ejemplarmente, la cámara llega a

mostrar el hecho irreal y futuro que Julia se pronostica y que luego no ocurrirá. Este enlace de una ficción con otra ficción no tiene limitaciones de tiempo; en un caso, llega a mezclar tres instancias, convocando en las palabras del mucamo la preocupación de Julia, enfocando de inmediato a ésta, y saltando en seguida al recuerdo que la obsesiona, para volver luego al mucamo. Pasado, presente y futuro amplían así el campo dramático de la acción, y dan un relieve por su contraste, pero la adaptación de Sjöberg no se conforma tampoco con tal riqueza, e idea aún la mutua interferencia y la simultaneidad de dos tiempos en el mismo cuadro: sin cortar el enfoque, y tan sólo con desplazamiento de cámara, se pasa de una época a otra, o la imagen convocada se desliza tras la imagen de quien la convoca o, aun mejor, la figura de la madre, evocada en un relato de Julia, pasa tras ella y también tras el mucamo que la escucha, con lo que curiosamente se afirma la convicción de ese relato en el ocasional oyente. El procedimiento, llevado por el film a extremos sorprendentes, está tomado del teatro moderno, y quien haya visto DEATH OF A SALESMAN (La muerte de un vendedor) de Arthur Miller, habrá apreciado su eficacia narrativa. Su abundancia es inusitada, y para el cine es cosa nueva la influencia recíproca entre el relato principal y sus evocaciones secundarias. En su etapa más simple, los recuerdos de la infancia aparecen teñidos por la fantasía del relator, y son más sombríos o más poéticos o más estridentes los lugares que se evocan, más enterizos los personajes que los habitan, más nítidos los incidentes de incomprensión y conflicto entre los padres de Julia. Al promediar el film, el presente aparece modificado, los cuadros de las paredes adquieren una común sonrisa irónica que oficia de comentario a la acción pasada y a la actual, la realidad se deforma para enfatizar a

popular

Los cineastas de 1920/30 consideraron el arte cinematográfico en la forma de la crítica clásica. Trataron de analizar cada gran film como si fuera enteramente el producto de individuos que construyen su obra sobre la base de principios fundamentales. Cada obra era juzgada mayormente por su conformidad a aquellos principios, y era tratada como si existiera en un vacío social y económico, sin relación con nada, excepto la estética. El público de estos films era considerado como un factor pasivo, que aceptaba o rechazaba las obras puestas ante él, de acuerdo a su grado de gusto y educación. Se pensaba que la enorme popularidad del cine no dependía del contenido o el estilo, sino puramente de los poderes intrínsecos del medio expresivo; se creyó que, dado un uso total de estos poderes, cualquier tema, por raro que fuera, podía transformarse en atractivo para el gran público. El grado en el cual es correcto este dictamen sobre medios expresivos resulta ahora obvio para cualquiera que haya visto conscientemente una película. Lo que es igualmente cierto, pero no obvio para los intelectuales de entonces (y para muchos de ellos aun ahora) es que la popularidad del film deriva principalmente de ser, en un profundo sentido, una creación popular. No sólo trivialidades



de un vistazo, dos tiempos (Anita Björk, Lissi Alandh)

popular

comerciales sino grandes obras maestras son creadas de, por y para "el pueblo", en el mismo sentido en que las baladas medievales eran una creación "del pueblo". Esto es tan cierto de Eisenstein y Pudovkin como de Chaplin y Disney. Si hubiera sido de otro modo, estos grandes creadores nunca hubieran llegado a su grandeza. Progresaron y triunfaron porque tenían el toque popular. Otras mentes y otros talentos, igualmente sutiles en su instinto de expresión, dejaron la carrera o descendieron a trabajos de morralla, porque no pudieron o no quisieron acomodarse al espíritu del tiempo, o porque insistieron en perseguir temas remotos de las simpatías o ajenos a las experiencias del público promedial. Esta, como la historia del cine continúa demostrando, es la condición básica de supervivencia. Un artista puede usar en sus films los métodos virtuosos que guste, en tanto que sus temas sean emocionalmente importantes para la mayoría; si no lo son, no puede trabajar.

(Richard Griffith, en THE FILM TILL NOW, 1948.)

la ficción, y un estilo expresionista invade el relato principal: entonces un vendaval agita las cortinas para indicar el conflicto desatado entre los protagonistas, o un pájaro es decapitado para indicar, extremadamente, el contraste entre la ilusión romántica de Julia y la crueldad con que esa ilusión es castigada por su codicioso amante.

"UN POCO MENOS DE PSICOLOGIA, Y EL FILM SERIA UNA OBRA MAESTRA", dijo uno de sus críticos, sumándose así a un dictamen muy difundido. Pero es muy notorio que con la locura, el sueño, la fusión de recuerdo y realidad, la implantación de un relato quebrado y peculiar, se han hecho en cine las obras más virtuosas, desde CALIGARI (Robert Wiene, 1919), pasando por toda la vanguardia que floreció al terminar el cine mudo (1926-30), y llegando hasta AL MORIR LA NOCHE (Dead of Night, de Cavalcanti y otros directores ingleses, 1946) y hasta VIOLIN Y SUEÑO (Housle a Sen, del checo Vaclav Krska, 1947). Lo que no se había hecho hasta ahora, y lo que Alf Sjöberg cumple en un estilo avasallante, es la proposición de que todo un film, y no un trozo incidental, mezcle y superponga el suceso real con el irreal, dé a aquél el tono de éste, narre doble o triplemente una acción y sus derivaciones y sus alusiones, fijándose como regla la de vigilar la vida interior de sus personajes, para fundar así su acción externa o para darle el relieve que actuación y diálogo no podrían cumplir por sí solos. Todo ello es, de alguna manera, psicología; ajeno a la arbitrariedad que habrían impuesto un Cocteau o un Welles, la norma de Sjöberg es atenerse a su asunto, prescindir de escenografía secundaria, de toda acción lateral que no sea lícitamente convocada por la acción principal. Cuando eligió la obra de Strindberg, el realizador no buscaba, tan sólo, un título prestigioso y sueco en que apoyarse, sino la doble posibilidad de contar con una unidad dramática exterior, y con una riqueza dramática interior a la que aun faltaba explorar y exponer. Una vez asimilados los términos de realización que Sjöberg se propuso aquí (y ver tres veces el film no alcanza a prever toda su riqueza), comienza a asombrar la posibilidad infinita que sería el ahondar en la moderna novela psicológica, o el expresar a Dostoiewski en términos más complejos que los de sus superficiales versiones cinematográficas. En ese plano, examinada con una perspectiva de años, SEÑORITA JULIA podrá parecer un ensayo

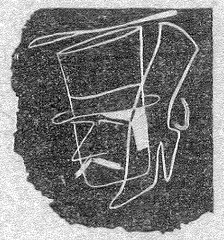
narrativo, un esfuerzo desparejo que se permite (contra su propia regla) transcribir un diálogo extenso y descriptivo, o que omite decir en imágenes la huída con que se ilusiona fugazmente su pareja central, o que, en fin, se inquieta tanto por la vida interior como para perder a ratos la inmediatez de su situación principal; un crítico sagaz señaló que el film llega al suicidio final sin haber creado debidamente el clima de su necesidad. Pero en la perspectiva cinematográfica actual, donde filmar teatro es trasladar sin cambios, y donde la vida interior es un artículo de lujo, apenas aludido por el cine, SEÑORITA JULIA es una obra excepcional. Una sensibilidad dramática, preocupada por las relaciones humanas, por la complejidad y simultaneidad con que se dan amor, recelo y frustración, se dejará llevar por la sutileza con que el film explora y amplía su concentrado episodio central; una sensibilidad plástica, pero atenta a la dinámica del cine, gustará la perspectiva intencionada con que el fotógrafo Göran Strindberg ha calculado cada una de sus imágenes, donde el simbolismo no obstaculiza la fluidez de la narración, y donde luces, oblicuidad de enfoque, distancia y proporción de cada elemento, podrían configurar por sí solos el clima alucinado que el film se propone. Sobre la apreciación particular y detallada, ritmo y cadencia del film exigen de su espectador una sensibilidad musical; en un sentido, y sin extremar la metáfora, el film está compuesto a la manera sinfónica, ideando, variando y retirando los temas como un compositor lo haría, deslizándose de uno a otro incidente con la suavidad de transición que sólo la música podría conseguir. En un plan tan ambicioso es fácil encontrar defectos de estructura: se nota algún salto de ilación, se nota la brusquedad del final y nunca lo que se dice es tan sutil y delicado como la forma de decirlo. Pero como cine y como renovación formal, el experimento es un deleite de hoy y una fecha importante para el futuro.

La versión que se exhibe está prolijamente doblada al francés, maldición que seguramente será más importante para franceses y para suecos; en un momento, y debiendo hacer un juego bilingüe entre sueco y francés, lo hace entre francés e inglés, al solo fin de provocar el desconcierto internacional. Esta especial circunstancia impide declarar que Anita Björk y Ulf Palme figuran entre los mejores intérpretes cinematográficos de la actualidad.

H. A. T.

expediente

Se hace constar que **Europe 1951**, film de Roberto Rossellini, con Ingrid Bergman y Alexander Knox, fotografía de Aldo Tonti, será estrenado bajo el título de **Europe 1952.**



realismo

Es fútil permanecer virtuosamente apartado de la condición vigente del film, agitar los brazos bajo el estandarte de una pura estética cinematográfica, lamentar que el cine sonoro haya llegado a existir, deplorar el hecho de que las películas hayan comenzado a narrar asuntos, como la novela popular o la pieza de teatro. Si no lo hubieran hecho, nunca se habrían convertido en el arte dramático más popular del siglo. Después de la primera corriente de curiosidad, habrían sido desechadas por el público, y se habrían convertido en el entretenimiento especial de una minoría selecta. De lejos, la mayor futilidad asiste a los pensamientos de quienes lamentan el fin del expresionismo y la victoria del realismo. Se están dando de cabeza contra una pared de hechos. El realismo descriptivo, narrativo y dramático es la mayor tradición occidental de las artes populares, no importa cuán cargado esté de romanticismo y de temas fantásticos. Las diferencias entre los géneros de las artes occidentales se resuelven mayormente en grados de realismo, que varían con las convenciones y concepciones de la realidad en diferentes períodos. Los apartes auténticos y completos del realismo han sido pocos y efímeros, y raramente han preocupado a más de un pequeño grupo en cualquier comunidad occidental. Y, no importa lo que se alegue sobre períodos previos, es ciertamente simple que las corrientes industriales de los siglos XIX y XX han operado en favor del realismo. **John Gassner, en The Penguin Film Review Nº 3.**

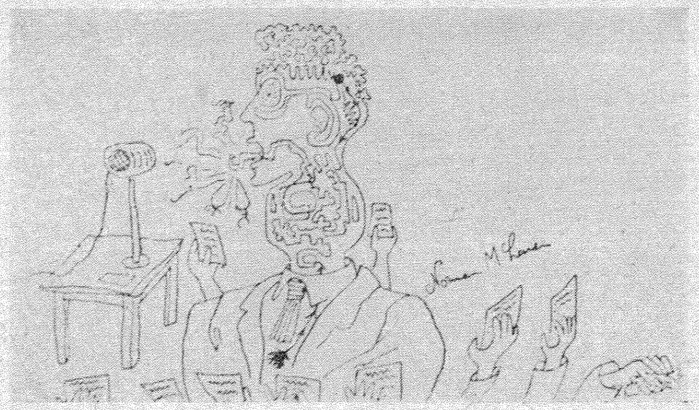
el rebelde

A los treinta y nueve años de edad, víctima de una afección cardíaca, acaba de fallecer, en New York, John Garfield, uno de los mejores actores americanos de cine y teatro. Su salud no era buena, su espíritu se hallaba quebrantado a causa de episodios recientes: debió prestar declaración ante el Comité de Actividades Anti-americanas, y hacer público su repudio al comunismo, para hacerse perdonar algunas manifestaciones anteriores de simpatía por la extrema izquierda. Su carrera, en cambio, seguía siendo la de un actor afortunado y en plena posesión de su energía. Dos meses antes de morir, había vuelto a Broadway en la reposición de Golden Boy *de Clifford Odets, que en 1937 le había valido la atención de los buscadores de Hollywood.*

La personalidad de Garfield, ese tipo de héroe proletario, recio, sensible, ligeramente cínico y en pugna constante con su circunstancia social, parece el fruto necesario, como en muy pocos casos, de su propia vida. Cuando se llamaba Jules Garfinkle, fué un díscolo y precoz niño judío de los barrios pobres de New York. Tuvo una infancia amarga, azarosa, hasta que terminó en un reformatorio del Bronx, donde encontró, para su fortuna, la guía y la atención de Angelo Patri, un "pioneer" de la rehabilitación infantil. Así se puso en el camino del teatro, y Jules Garfinkle estudió arte dramático, hizo giras por provincias, integró el famoso "Group Theatre", participó en los primeros grandes éxitos de Odets: Awake and Sing, Waiting for Lefty, Golden Boy. *Entonces se había convertido en Jules Garfield.*

Pero fué John Garfield desde su primera película, Cuatro hijas *(Four Daughters, 1938), por decreto de la Warner Brothers, que supo ver de inmediato la pasta estelar del joven actor, y su perfecta adecuación al cine vigoroso, dinámico, de intención social, que entonces practicaba aquella empresa. El rufián sarcástico y rudo, con un fondo patético de soledad y de extravío, que creó en aquel primer film, se impuso al público y fué después, siempre, una especie de molde dentro del cual el actor supo sin embargo preservar su sinceridad y su fuerza de convicción, sin amanerarse nunca. Leyendo hoy una nómina de sus films, sorprende que en un período tan poco brillante de la historia de Hollywood —el que va desde el comienzo de la guerra hasta hoy— haya podido mantenerse casi siempre en un nivel considerable de corrección y de calidad. Su nombre está asociado a muchas experiencias de interés formuladas por directores jóvenes: Delmer Daves, Jean Negulesco, John Huston, Abraham Polonsky, Robert Rossen, Elia Kazan. Atraía su personalidad fuerte pero sencilla, que no se ejercía en desmedro de la unidad del film; representaba a una forma del rebelde contemporáneo, expresado diversamente, también, por Gabin, Gary Cooper, Bogart o James Cagney.*

Cabe recordar algunos de sus buenos trabajos: el Porfirio Díaz, vivaz y violento, de



presentación de

norman mc laren

SIEMPRE QUE ES INVITADO A ELLO, Norman McLaren insiste en declarar el origen pictórico —mejor dicho, de observación del fenómeno de la mutación de las formas en el transcurso de la realización pictórica— de sus realizaciones cinematográficas. Pintor antes que experimentador cinematográfico, su atención se vió atraída hacia una posible dinámica de las formas, observando las etapas sucesivas de un cuadro que se encontraba en vías de realizar. Sin transición alguna, hace intervenir en su relato otro elemento decisivo: el de la intención de expresar, a través de ese aparente juego gratuito, una preocupación sobre hechos contemporáneos que afectaba a una mayoría de hombres socialmente conscientes. En efecto, el primer ensayo de animación fílmica realizado por McLaren (sobre el tema de la abominable tela de Böcklin "La Isla de los Muertos") y según él lo declaraba ante un desmemoriado auditorio alemán y un menos desmemoriado auditorio internacional, (1) no solamente pretendió probar la susceptibilidad a la metamorfosis de un tema plástico dado, sino, a través de las metamorfosis mismas, mostrar en esa tela un compendio de lo que él, en su intuición artística, atisbaba del alma alemana, con su mezcla de sueños metafísicos, de violencia y finalmente de autodestrucción. Otros críticos presentes en esa disertación parecen haber olvidado esa declaración importante, aunque McLaren la reiteró luego en privado varias veces.

Si aquí es traída a colación es porque, conociendo el film (LITTLE PHANTASY) y estándose enterado del significado que su autor le atribuye, puede comprenderse mejor la ambivalencia de significación y abstracción que reside en todos y cada uno de los films pintados a mano por McLaren —algunas veces la significación es la de la abstracción misma— y la preocupación por la dinámica de las formas que se revela en otros realizados posteriormente al nombrado, como LA POULETTE GRISE, que ha sido hecho fotografiando un solo cartón pintado al pastel, y modificado sucesivamente antes de cada toma por medio de un algodón encargado de borrar formas para hacer lugar a otras sobreañadidas mientras la composición avanzaba.

También cobra así especial sentido uno de los films realizados para el National Film Board of Canadá: en efecto, aunque HEN HOP puede valer como juego puro, independientemente de la finalidad para el que fuera realizado, tuvo como objeto incitar a las poblaciones dispersas del Canadá a contribuir en la campaña de los bonos de guerra. Lo admirable es que esa Oficina gubernamental haya comprendido la eficacia que podía tener, para ese fin, la peripecia de una gallina decapitada y lineal, que pone huevos no menos lineales y metamorfoseables hasta depositarlos finalmente en un banco...

Una rara fortuna parece presidir el destino del más abstracto, el más fantástico de los experimentadores cinematográficos contemporáneos: si bien no es sorprendente que el inteligente, poético y observador John Grierson haya tomado bajo su égida al joven escocés para hacerle participar de su campaña cinematográfica canadiense —donde actúa desde 1941— sí lo es el hecho de que varios solemnes organismos le hayan encomendado tareas habitualmente conferidas a individuos no menos solemnes: la que lo fuera mayormente es aquélla en que McLaren acompañó a un equipo científico y sanitario de UNESCO que se dirigió a China en 1949 para instruir a los nativos en prácticas higiénicas y profilácticas. Parece ser que McLaren cumplió allí eficazmente su tarea, impartiendo su enseñanza a numerosos artistas chinos que aprendieron con él a realizar films pintados directamente, y obtuvieron el éxito deseado. Pero lo que sorprende en realidad es que McLaren, que fué durante el esfuerzo de guerra del National Film Board of Canada una especie de juglar complementario, encargado de dotar a los programas circulantes de ese Instituto con elementos de pura diversión, rememoradores de tradiciones musicales populares o soslayadamente (como en HEN HOP) sostenedores de cierta propaganda, haya pasado a ser la figura número uno del cine experimental OFICIAL de su país de adopción y que, como tal, obtenga las mayores facilidades para el desarrollo de una tarea que consiste, sobre todo, en "LA RECONCILIACION DE LAS MASAS CON LA EPOCA; EL ADVENIMIENTO, QUIZAS, DE LA MODERNIDAD" como dice Jean Quéval hablando de él y de sus posibles congéneres presentes o futuros.

Igual sorprendente actitud ha sido la del Comité Directivo del Festival de Gran Bretaña de 1951, que encomendara a McLaren la realización de dos films pintados directamente sobre película virgen, calculados para el efecto estereoscópico y estereofónico permitido por la construcción de la sala del Telekinema en la Exposición del South Bank. Los dos films realizados para ello, NOW IS THE TIME y AROUND is AROUND, son lo más perfecto a que ha llegado McLaren; en el primero reside quizás una mayor perfección si se tiene en cuenta la voluntad del autor de realizar una forma cinematográfica totalmente autónoma, creacional en todos sus aspectos, obra de un solo hombre tal como lo es un cuadro, un grabado, una estatua; la música es en él sintética, dibujada sobre la banda sonora según el procedimiento que su autor ha aplicado otras veces con tanto éxito, como en DOTS y en LOOPS. El otro film del Festival admite, en perfecta correlación con sus imágenes, de menos tensa felicidad que las del primero, el aporte de una partitura musical

el rebelde

Juárez *(de William Dieterle, 1939); el hombrecito de* La dicha lejana *(Saturday's Children, 1940, de Vincent Sherman, con Anne Shirley); el mestizo alegre y astuto de* Camaradas errantes *(Tortilla Flat, 1942, de Victor Fleming, con Spencer Tracy); el borracho, espantado ante la muerte, de* Entre dos mundos *(Between Two Worlds, 1944, de Edward A. Blatt, con Paul Henreid, Eleanor Parker); el ciego de* Este amor nuestro *(Forever in Love, o Pride of the Marines, 1945, de Delmer Daves, con Eleanor Parker y Dane Clark); el violinista de* De amor también se muere *(Humoresque, 1946, de Jean Negulesco); el boxeador de* Carne y espíritu *(Body and Soul, 1947, de Robert Rossen, con Lilli Palmer); el oficial judío de* La luz es para todos *(Gentlemen's Agreement, 1947, de Elia Kazan, con Gregory Peck); el revolucionario de* Rompiendo las cadenas *(We Were Strangers, 1949, de John Huston, con Jennifer Jones); el abogado de* La fuerza del mal *(Force of Evil, 1950, de Abraham Polonsky, con Beatrice Pearson, Thomas Gomez). Son variaciones sobre un mismo personaje, representativo de una sociedad y de una época, que quedará asociado en la memoria al nombre de John Garfield.*

A. L.

un festival explicado,
Paul Haesarts, Gerard Phillipe,
Alain Resnais, Norman Mc Laren,
en Bacharach am Rhein, 1951

ejecutada en la forma corriente. En ambos, y cualquiera sea el sistema sonoro preferido, la forma pictórico-fílmica es de calidad extraordinaria, constituyendo la más prodigiosa hazaña: la de dotar, por el movimiento, a lo que es una pura construcción mental, de formas, de resonancias capaces de ofrecer placeres visuales que llegan a suscitar estados de hilaridad, de expectativa, de contemplación poética, del más agudo placer-placer, sin más, que se pueda experimentar sin referencia a ninguna evocación de realidad. Equivalentes, en lo artístico, a los que procura una música no temática; en lo físico, a los del tacto, el gusto, el olfato. Deliberadamente no se quiere aquí compararlos con los de la visualidad que se sacia en la belleza de un cuadro o de una escultura abstracta. Estos últimos son estáticos, y la dinámica sensorial corre por cuenta del espectador: si se les compara con aquellos otros sentidos es porque, como en ellos, en las formas animadas de McLaren la dinámica de las sensaciones placenteras está contenida en la misma entidad del objeto disfrutado, que no puede no actuar si existe el órgano adecuado para su recepción.

En aquellos films en que McLaren recurre a una música pre-existente, como en el segundo de los del Festival y en el de todo punto admirable BEGONE DULL CARE, aunque la correlación imagen-sonido sea perfecta (lo es un poco menos en STARS AND STRIPES y en FIDDLE-DE-DEE) un mínimo elemento intelectual se interpone entre el placer en estado puro y la conciencia del espectador: aunque involuntariamente, se percibe la adecuación, se la aplaude, se la sigue. En aquellos en cuya banda de sonido actúa la música sintética (signos sonoros inscriptos directamente o fotografiados de un cartón preparado de antemano para obtener mayor continuidad rítmica) el objeto sonido-imagen es indivisible y no deja ningún margen a lo que no sea pura percepción. De aquí su superioridad en el plano creacional.

Es admirable cómo se puede reconocer la misteriosa, angélica psicología de McLaren, tanto en esas puras creaciones como en la mezcla de fantasía y de intimaciones de lo real y lo subjetivo que son sus otros dibujos animados, ilustración de cantos populares que contiene el imperativo de provocar el canto en común; lo logran en todas partes donde se proyectan: hasta en Montevideo, donde se cuenta con uno de los públicos más exacerbadamente individualistas, menos permeables a las alegrías en comunidad.

Quienes han conocido a McLaren pueden dar fe de ello. La exactitud y la sensibilidad son reveladas en cada momento, en cada actitud, en cada declaración formulada por ese personaje de figura larga, flexible, de cara donde la curiosidad, la atención, viven en la agudeza de la nariz, en los pequeñísimos ojos demasiado frecuentemente ocultos por grandes gafas oscuras, en los altos pómulos que acompañan la tensión latente en los demás rasgos, tensión que no excluye la contemplación reposada ni la casi permanente, silenciosa sonrisa; en esa figura acompañada por manos de una belleza increíble, instrumentos de trabajo afilados hasta la extrema aptitud.

Si es necesario añadir datos hay otros; por ejemplo, la reverente admiración que las palabras de McLaren suelen testimoniar ante quien fué uno de sus inspiradores y también su colaborador: el ruso Alexeiev. Pero de esto también dan testimonio L'AVIRON, AUPRES DE MA BLONDE y CADET ROUSSELLE. Donde hay unidad estética y moral hay una verdad única.

G. Z.

(1) En el INTERNATIONALES FILMTREFFEN 1951, realizado en la ciudad de Bacharach am Rhein por iniciativa de los Cine Clubes de Alemania y bajo el patrocinio del BUREAU DU CINEMA de la Dirección General de Asuntos Culturales del Alto Comando Francés en Alemania, mayo 1951. En esa ocasión, McLaren presentó varios films suyos, precedidos por la proyección de una banda de sonido sintético, sin imágenes. Esos títulos incluían DOTS, LOOPS, HEN HOP, FIDDLE-DE-DEE, BEGONE DULL CARE, L'AVIRON, LA POULETTE GRISE, LITTLE PHANTASY.

cine retrospectivo:

vanidad

VANIDAD (Prix de Beauté). Francia, 1929.
Realización de Augusto Genina. Libreto cinematográfico, René Clair. Fotografía, Rudolf Maté. Elenco: Louise Brooks, Charles Carlia, Jean Bradin, Fanny Clair, Gaston Jacquet.

miss europa
louise brooks

No abundan referencias precisas acerca de este film. Del material más inmediato, la siguiente parece ser la información mejor que puede ofrecerse (aunque no coinciden ambas en su totalidad).

"Luego de haber realizado Les Deux Timides (1928) René Clair fué contratado por la sociedad franco-alemana "Sofar". Marchó entonces, a Berlín donde Pabst le propuso un argumento que tenía por base uno de los concurs·s de belleza, muy en moda en aquel momento. "Sofar" compró la idea y Clair escribió, sobre la misma, un argumento totalmente diferente del original, con un final muy poco feliz. La productora no quedó conforme. Mientras se discutía el asunto llegó de América la noticia del establecimiento definitivo del cine sonoro. Clair vió, poco después, en Londres, a donde viajó con ese propósito, esas primeras películas parlantes; comprendió su importancia y resolvió transformar "Prix de Beauté" en obra sonora. El nuevo libreto no satisfizo tampoco a los productores y finalmente dejaron libre del compromiso a René Clair; "Prix de Beauté" fué filmado, luego, por Augusto Genina, en una versión en cuatro idiomas".

(Extractado del libro "René Clair", de G. Charensol y Roger Régent. París, 1952)

"En los estudios de Tobis, en París, fué sincronizada en el otoño de 1929, con música, ruidos y algunos diálogos, una excelente cinta francesa, muy superior a las que hasta entonces se ofrecieron con el añadido de la sonoridad: "Premio de Belleza" (Prix de Beauté), también titulada "Miss Europa", producción "Sofar" hecha en colaboración franco-ítalo-americana; colaboración que consistía casi exclusivamente en la aportación de algunos artistas extranjeros como base de la propaganda en los diversos países. El guión de Premio de Belleza era de René Clair; se trata del único guión escrito íntegramente por el gran realizador y no llevado por él mismo al celuloide (1), porque a última hora la entrada en acción de nuevos elementos financieros se tradujo en muy serias modificaciones del plan primitivo, entre ellas la de confiar la dirección al italiano Augusto Genina.

El tema de Premio de Belleza desarrollaba, en cierto modo, algunas de las ideas expuestas tres años antes por René Clair en su excelente novela "Adams" (2); un análisis comparativo entre el libro y la película conduciría a esclarecimientos muy útiles y precisaría sin lugar a dudas la gran parte de personalidad de Clair que subsiste en la realización de Genina (3).

El problema central era el de la inconsciente suplantación de la personalidad verdadera por la personalidad artificiosa que resulta de un súbito triunfo popular; la heroína, una muchacha sin complicaciones, salta de la noche a la mañana al apogeo de la celebridad como ganadora del concurso de belleza que la convierte en "Miss Europa"; esta total transformación de su vida, que la arrastra desde el anónimo hasta el ápice de las admiraciones, llega a ser obsesiva, en una perfecta descripción de los estados de ánimo. La comedia, llevada muy ágilmente en medios periodísticos definidos con certeras pinceladas, conduce a un desenlace dramático, en el que imagen y sonido se combinaban en un efecto de gran alcance: la reina de la belleza era asesinada por su antiguo novio, un joven tipógrafo, precisamente en la sala de proyección donde se pasaba por primera vez un noticiero cinematográfico de la nueva "Miss Europa"; el contraste era magistral: en un solo plano se veía a la muchacha muerta en un sillón, en tanto que ella misma, en la pantalla, vivía y reía alegremente en la plenitud de su euforia".

1) En la excelente filmografía de René Clair, publicada por Pierre Scize en el número 3 (agosto de 1948) del "Bulletin de L'Association Française de la Critique de Cinéma", se atribuye a G. W. Pabst el argumento original de **Premio de Belleza**; ignoro el origen de esta atribución de la que no he encontrado otras referencias. El verdadero autor del argumento de **Premio de Belleza**, que René Clair convirtió en guión técnico imprimiéndole el sello de su personalidad, es un oscuro escritor apellidado Francken; véanse las primeras noticias acerca de los preparativos del film en la revista "Pour Vous", números del 21 y 29 de febrero de 1929.

2) París, Bernard Grasset, 1926. La novela gira en torno a los grandes mitos publicitarios de la cinematografía norteamericana.

3) Además de componer el guión, con su minuciosidad acostumbrada, René Clair realizó las primeras escenas del plan de rodaje de **Premio de Belleza**; la sustitución por Augusto Genina se hizo a los pocos días de comenzada la labor. Véase la obra de Bardéche y Brasillach, "Histoire du Cinéma".

(De la "Historia del Cine" de Carlos Fernández Cuenca, Tomo V, Madrid, 1950).

El estreno de SINFONIA DE UNA VIDA ha sido anunciado para julio de 1952, en el Cine Renacimiento.

un film distinto:

sinfonía de una vida

(Symphonie eines Lebens) Alemania, 1942. Director, Hans Bertram. Fotografía, Carl Hoffman. Música original de Norbert Schultze. Intérpretes: Harry Baur, Henny Porten, Gisela Uhlen.

Las biografías musicales suelen ser la empecinada reiteración de un error: alegan trasmitir la percepción de Beethoven, Chopin o Schumann, pero sólo trasmiten su vida, fragmentada y/o falseada, fingiendo que una colección de hechos externos puede dar la sensación de su obra. Fuera del cine, la música no suele ser el resultado de algunas circunstancias dramáticas que afectan al compositor, sino una combinación de imponderables que incluyen técnica, hábito, vanidad e inspiración. Cuando en el cine se agregan elementos dramáticos, y aun en los casos de mayor ajuste y sobriedad, falta una relación de causa a efecto entre drama y música; la fórmula habitual es que la composición derive o dependa del asunto, lo cual parece insostenible. El procedimiento inverso, documentar con ficción dramática una música dada, supondría una interesante línea de experimentación, pero es presumible que por respetar la jerarquía musical disminuya la jerarquía del asunto, y lo haga grandilocuente o trivial: es el caso de *Fantasía* (1940) de Walt Disney, excepcional, objetada y nunca insistida. Las variantes intermedias suponen un compositor ficticio y una partitura especialmente compuesta, para que la armonización de drama y música sea un solo acto de creación, sin desmedro de ambos rubros. Con esta libertad para elegir elementos el cine podría componer un film auténticamente musical, pero es explicable que no lo haya efectuado hasta ahora: hacer de la música un personaje importante es dificultar la comprensión del film, porque el público sólo parece entender las cosas narradas en la pantalla. Una tradición de realismo y naturalismo impide ése y otros experimentos auspiciosos, con los que Hollywood nada querría saber. El cine europeo, en cambio, es más afecto a un estilo romántico y a una construcción poética.

Se sabe poco o nada de *Sinfonía de una vida:* una prolija búsqueda por registros indica que es alemana y de 1942, que fué dirigida por Hans Bertram (desconocido para el público sudamericano), que su partitura es de Norbert Schultze, músico moderno, y que su protagonista es, misteriosamente, Harry Baur; éste habla muy poco, habla en alemán, o ha sido doblado con especial pulcritud. Algo debiera hacerse, sin embargo, para sacar del anonimato a la excelencia de la obra y a los nombres de sus desconocidos realizadores. Se trata de un film muy curioso de estructura, que narra la vida de un compositor a modo de reminiscencia, mientras éste escucha los cuatro movimientos de su sinfonía: vida familiar, mujer rubia que interfiere, nuevo casamiento con ésta, crimen pasional, prisión de doce años, recuperación posterior expresada en el solo hecho de componer la sinfonía, implicando que la grandeza de su música puede sustituír a la frustración de su vida. El tema se identifica con el melodrama, y ese dictamen final lo recarga aun con el mensaje grandilocuente, pero la formulación cinematográfica habilita esa identificación de vida y música, porque todo el film se ocupa antes de probarla. Cada uno de los cuatro movimientos sinfónicos coincide con un episodio biográfico del compositor, se ajusta a su ritmo y a su ánimo: la música no es ya un comentario, sino un primordial medio expresivo, y cuenta el asunto con más fluidez y emoción que las que pudo obtener diálogo alguno; éste no alcanza a cincuenta líneas, y pudo reducirse aún más. Cuando el protagonista dirige un coro infantil, y la mujer que ama aparece entre sus espectadores, es un segundo tema musical el que interfiere con el primero e ilustra la turbación del personaje; cuando una pareja baila en una fiesta, es el ritmo veloz de las czardas, llevado hasta la alucinación, el que expresa los crecientes celos del marido que contempla la escena; cuando, finalmente, el personaje sale de la cárcel y recupera la confianza en sí mismo, el concepto aparece dicho, sin una palabra, por su visita al conservatorio musical, donde diversos estudiantes hacen variaciones en distintos instrumentos a un mismo tema, hasta culminarlo. Esta expresividad de la música es continua e infaltable, y supone la presencia de Schultze en la misma concepción del film (ideal que ambicionan otros compositores castigados por el cine); sólo como acto creador de un músico puede entenderse la presencia, siempre procedente, de coros infantiles, orquestas gitanas, conservatorios musicales, campesinos solitarios que ensayan en toscos instrumentos; sólo como acto creador puede explicarse la selección de algunos incidentes, inofensivos como narración pero adecuados al fraseo musical del film. Un cargado simbolismo suele presidir la acción, como natural consecuencia de apretar en cuatro episodios un largo proceso dramático; las explicaciones adicionales aparecen brevemente en dos diálogos y dos letreros intercalados, y no comprometen la fluidez del relato.

La fotografía de Carl Hoffman (vinculado al mejor cine alemán, desde 1922) está acorde con el criterio de síntesis, y aun de simbolismo, que informa a la realización, pero formula una severa economía de recursos y no recarga cada toma para hacerla más elocuente; prefiere su combinación y su continuidad, montando sus imágenes por analogía (del arpa de la orquesta a las rejas de la cárcel, y de éstas a las líneas del pentagrama), o continuando una toma en un travelling de factura dificilísima, o colocando la cámara en la perspectiva que dos veloces bailarines tienen en una fiesta.

Un film dividido en cuatro movimientos, con uso intensivo de música y de expresión fotográfica, escaso de diálogos, es una obra muy original y distinta. A diez años de su producción, no se ha abierto camino fácil en las exhibiciones ni en la crítica mundial, y parece imposible averiguar sus antecedentes, o la restante producción del director Hans Bertram; el público minoritario, que en este país sigue al buen cine y consigue hacerlo más frecuente, no deberá prescindir del film ni de la lección que representa como cine musical, género envilecido.

---

la frontera del pecado

LA FRONTERA DEL PECADO (**Sündige Grenze**, 1951), como tanto otro documento realista de la post-guerra, comienza violentamente con la descripción de niños que hacen contrabando a través de la frontera, corren entre las ruedas de los ferrocarriles y conversan con interjecciones; el planteo tiene excelencias de escenografía, fotografía, montaje y hasta sentido del humor. A los pocos minutos, y para siempre, defrauda a su principio, se empeña en una historieta policial y romántica que no importa, y pierde toda valoración como cine alemán de la post-guerra: se queda tan sólo en la imitación de lo que Hollywood ha hecho mejor, empezando por el feliz recuerdo de **La edad peligrosa** (Wild Boys of the Road, 1933, con Frankie Darro, Sterling Holloway) y siguiendo por sus numerosas pandillas de arrabal portuario. El director Robert Adolf Stemmle es más virtuoso, más original, más sustancioso, en la **Balada Berlinesa** (1949).

"SIN PIEDAD" (**Senza Pietá**, 1948) se ubica claramente en el neorrealismo italiano, pero no en el mejor. Tiene una poderosa verdad de ambiente, y registra con voracidad los burdeles, las plazas, los cuartos chicos, los tipos populares, el mercado negro; la cámara de Aldo Tonti está a la mejor altura de sus antecedentes (**Ossessione**, 1942, **La porta del cielo**, 1944, **Il Bandito**, 1946) y el director Alberto Lattuada muestra la pasión por el dinamismo, y aun la violencia, que incide en su obra, escasamente conocida aquí (el mismo **Bandito**, o el principio de **Luci del varietá**, 1950). En los primeros veinte minutos, y mientras el libreto va dictando las líneas generales del asunto, el film exhibe una firmeza y un vigor que sería envidiado hasta por el mejor cine americano del género: una de sus habilidades es comenzar y terminar cada toma mostrando movimiento, sean personas, camiones o barcos. Pero desde que enuncia su tema hasta que lo termina, el realismo exterior no se ve correspondido por el otro realismo interior, que artísticamente importa más; la anécdota de amistad, unión y separación entre un soldado negro y una muchacha italiana se queda continuamente en la novela barata, con villanos especificados, motivaciones policiales y una escasa verosimilitud. El film es un constante recuerdo de que el neorrealismo italiano no comenzó con **Roma cittá aperta** (Rossellini, 1945) sino con **Ossessione** (Luchino Visconti, 1942); en algunos momentos, y especialmente al final, se acerca a su imitación. La actuación de los protagonistas John Kitzmiller y Carla del Poggio, como la del villano Pierre Claude, no pasará a la historia.

1 Nombrar a los autores que interpretaron a Frankenstein (1931), a Gunga Din (1938) y a los aventurados Stanley y Livingstone (1939).

2 Cada uno de los artistas mencionados en la columna izquierda colaboró alguna vez con alguno de los mencionados en la columna derecha. Siete títulos (ninguno más, ninguno menos) contestan exactamente el problema, sin omitir ni repetir ningún nombre:

LESLIE HOWARD	FRITZ LANG
CONRAD VEIDT	CLARK GABLE
JIMMY DURANTE	OLIVIA DE HAVILLAND
CHARLES LAUGHTON	JOAN BLONDELL
SIDNEY GREENSTREET	BETTE DAVIS
MIRIAM HOPKINS	HUMPHREY BOGART
TYRONE POWER	VIVIEN LEIGH

Todos los films aludidos son posteriores a 1937; todos fueron notoriamente estrenados en Montevideo.

LO LLAMAN PECADO (People Will Talk, 1951) muestra al mismo Mankiewicz de antes, sin agudizar sus virtudes pero haciendo más notorios sus defectos. Se trata, ciertamente, de uno de los pocos realizadores de Hollywood que trabajan con independencia, posición que ha obtenido porque su talento fué respaldado por el poderío de Darryl F. Zanuck y, asimismo, porque como productor y director de films comerciales, durante quince años, sabe con qué intereses debe conciliar sus ideas. En **El odio es ciego** (No Way Out, 1950) presentó realistamente el conflicto racial, pero correspondía observarle que sus negros y sus blancos protagonistas estaban demasiado marcados por características individuales; en **La malvada** (All About Eve, 1950) la visión de gente de teatro era brillante, patética (y, en un sentido, deliberadamente teatral), pero su excelencia quedaba disminuída por el énfasis de sus primeras figuras, cuyos problemas ya dejaban de ser los colectivos, y atemperaban la pintura de ambiente. Esta clara consecuencia del sistema de estrellas le hace disminuír las tintas en **Lo llaman pecado**, donde aparentemente quiere enfocar la profesión médica, y distinguir a un ejemplar que existe poco y que, según el film, debería existir más: el médico preocupado por su paciente y no por las píldoras, afecto a tratar el problema humano de cada uno, dispuesto a calmar el dolor con cualquier medio, incluída la conversación y la mentira piadosa. De este personaje (Cary Grant) el film hace saber mucho, por medio de diálogos dirigidos, monólogos y narraciones adjuntas, pero toda la información es meramente deseosa: Mankiewicz no se compromete, porque no puede, en atacar a los médicos que no sean como su personaje, y los únicos pasos que da son los de ratificar y ampliar la simpatía y la filosofía liberal del mismo; otro médico deliberadamente maniático y villano (Hume Cronyn) le sirve para contrastarlo, y para desarrollar una investigación (cargos de curanderismo, de charlatanería) que nunca parece bien planteada ni cumplida. El asunto debió ser principal en el film alemán de origen **(Frauenarzt Dr. Prätorius**, Curt Goetz y K. P. Gillmann, 1949), pero aquí se desvía a un caso individual, y el interés colectivo del caso médico se convierte en un tironeo de amores y dulces engaños entre Cary Grant y Jeanne Crain, tema segundo y trivial. Todo el ingenio de Mankiewicz para escribir sus diálogos, llenos de ironía y de agudeza, no disimula la pobreza del asunto, el desvío de su centro natural, el artificio de que el protagonista parezca grandioso porque soluciona problemas que el film le regala resueltos. La comedia es divertida pero es nada, con ambición en exceso. Su mejor fragmento, interpolado al contexto, es la extraña confesión, por Finlay Currie, de cómo una vez fué condenado por un crimen que no cometió, y cómo fué ajusticiado quince años más tarde.

concurso

film 4

Las respuestas a este Concurso deberán ser firmadas con nombre y apellido, o en su defecto con indicación de iniciales y documento de identidad. Deberán enviarse a nombre de CONCURSO FILM, Colonia 1176, existiendo plazo hasta junio 30, 1952. Se distribuirán los siguientes premios:

Primero: Un carnet gratuito de socio de CINE UNIVERSITARIO, válido por un año, y una suscripción por un año a FILM.

Segundo: Un carnet gratuito de socio de CINE UNIVERSITARIO, válido por un año.

Tercero: Una suscripción por un año a FILM.

concurso film 3

resultado

1) Dos intérpretes: ERIC BLORE y HENRY O'NEILL.
2) Cinco films:
Jornada de terror (Journey into Fear, 1942) dirigida por Norman Foster, con Dolores del Río, Joseph Cotten, Orson Welles;
El ídolo caído (The Fallen Idol, 1949) dirigida por Carol Reed, con Ralph Richardson, Bobby Henrey, Michele Morgan;
Agonía de amor (The Paradine Case, 1947) dirigida por Alfred Hitchcock, con Gregory Peck, Alida Valli, Louis Jourdan, Charles Laughton;
Monsieur Verdoux (1947) de Charles Chaplin, sobre una idea de Orson Welles, con Chaplin, Martha Raye, Isabel Elsom;
Borrasca (Moontide, 1942), dirigida por Archie Mayo, con Jean Gabin, Ida Lupino.

los ganadores

1º) Enrique M. Clavarés y Marcelo Michelotti.
2º) Blanca María (A. V. B. 1045).
3º) Pablo U. Budelli.

donación

laboratorio ION

Libros de Arte, Científicos, Literarios y Técnicos. Antiguos, Raros y Agotados. Canje, Venta y Compra de Libros Usados. Textos Universitarios.

Librería ATENEA

Colonia, 1263, casi esquina Yí

Teléfono: 8 32 00 - Montevideo

Estudio y Laboratorio Cinematográfico 16 m/m.

FILMACIONES
REVELADOS
COPIAS
TITULOS

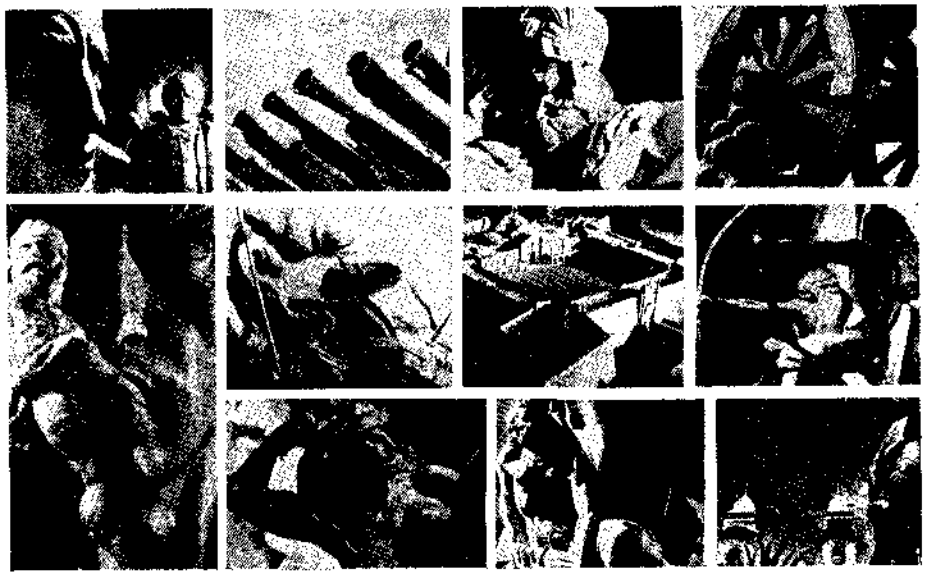
BRA-SAL

PASAJE PALACIO SALVO
Entre piso — Montevideo
Dirección Teleg.: "Brasal"

SONORIZACION
EFECTOS ESPECIALES
DIBUJOS ANIMADOS
COMPAGINACION

Editores del "Noticiero Deportivo"

Teléfonos: 40 38 06 - 9 16 97



"ARTIGAS
PROTECTOR DE LOS PUEBLOS LIBRES"

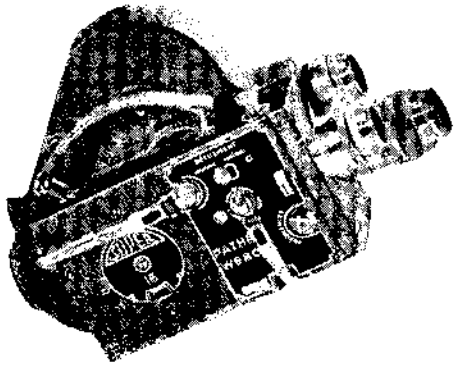
DE

ENRICO GRAS

realización

CUFE

Colonia, 1189
MONTEVIDEO



Una filmadora de condiciones excepcionales

SUPER PATHÉ 16

- Con su visor reflex directo y a través del mismo objetivo se ve, exactamente, lo que se está filmando, sin ningún error de encuadre.
- Su obturador variable puede manejarse fácilmente durante la filmación para obtener diversos efectos (fundidos, encadenados) en cualesquiera condiciones de luz y sirve también para regular la exposición.
- Posee manivela de marcha atrás con reenrolle de film y contador de cuadro por cuadro (en avance y retroceso).
- Funciona a varias velocidades comprendidas entre 8 y 80 cuadros por segundo, ralentí máximo de las cámaras de su tipo.
- Cabeza de torre para tres objetivos, de rosca universal.
- Disparador de cuadro por cuadro y con punto B (para exposiciones largas de cuadro por cuadro a fin de filmar sujetos estáticos con muy escasa luz).
- Y reune, además, todas las condiciones habituales de las mejores filmadoras corrientes; contador automático de metros, carga de 30 mts. de film, visor complementario, similar a los comunes, con corrección de paralaje, seguro en el disparador, etc.

CONSTRUCCION OPTIMA EN MATERIAL DE PRIMERA CALIDAD
INGENIERIA DE PRECISION • EXCELENTE PRESENTACION

FOTO-MICRO

río negro 1370 teléf. 95516

Imprenta ROSGAL
Ejido, 1624